A arte do teatro
entre tradição e vanguarda

Meyerhold *e a cena contemporânea*

Béatrice Picon-Vallin

Fátima Saadi
[organização]

Folhetim
Ensaios

891.724092
M613pi
e.1

O segundo volume da coleção Folhetim/Ensaios reúne cinco artigos da pesquisadora francesa Béatrice Picon-Vallin e uma entrevista feita por ela com o Théâtre du Soleil. O trabalho de Picon-Vallin estabelece instigante articulação entre as questões fundamentais da estética teatral e o panorama histórico em que elas se inserem, acompanhando ainda seus desdobramentos na cena teatral contemporânea.

Para a coletânea *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda. Meyerhold e a cena contemporânea*, foram selecionados ensaios que contextualizam as rupturas propostas nas primeiras décadas do século XX por Meyerhold, objeto central das pesquisas de Béatrice Picon-Vallin, que publicou sobre ele um excelente volume na coleção *Les voies de la création théâtrale* (CNRS) e traduziu boa parte dos escritos do encenador russo para o francês. O modo inovador pelo qual Meyerhold lidou com o texto, com o ator e com o espetáculo teatral é posto em relação com as formulações de Appia, Craig e Artaud e analisado em seus desenvolvimentos nas diferentes propostas teatrais da cena contemporânea.

Os artigos selecionados para este segundo número da coleção Folhetim/Ensaios visam a ampliar a escassa bibliografia publicada no Brasil sobre Meyerhold e dar ao leitor uma panorâmica do que de melhor se tem produzido na área do pensamento sobre a estética teatral.

Béatrice Picon-Vallin é diretora de pesquisas no CNRS (Centro Nacional da Pesquisa Científica), professora de história do teatro no Conservatório Nacional Superior de Arte Dramática de Paris, diretora das coleções Arts du spectacle (CNRS), "thXX" (L'Âge d'Homme, Lausanne) e "Mettre en scène" (Actes Sud-Papiers, Arles). Especialista em teatro do século XX, suas pesquisas abrangem o teatro russo, as questões relativas à encenação, ao trabalho do ator e às relações da cena com as imagens (cinema, vídeo, novas tecnologias).

Béatrice Picon-Vallin

A arte do teatro: entre tradição e vanguarda

Meyerhold e a cena contemporânea

Organização
Fátima Saadi

Teatro do Pequeno Gesto
Letra e Imagem
Rio de Janeiro
2006

Copyright©Béatrice Picon-Vallin

Todas as fotos e documentos relativos a Meyerhold pertencem à coleção de Béatrice Picon-Vallin

Organização
Fátima Saadi

Tradução
Cláudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi

Produção editorial
Fátima Saadi

Assistência de produção editorial
Juliana Lugão

Revisão técnica do francês
Denise Vaudois e Fátima Saadi

Transliteração dos nomes russos
Marcos Coelho/Centro de Cultura Eslava

Revisão
Paulo Telles

Capa, projeto gráfico e editoração
Bruno Cruz

Ilustração de capa
Desenho a partir de foto de cena de O inspetor geral, *de Gogol, dirigido por Meyerhold, em 1926.*

Produção de imagem
Luiz Henrique Sá

Secretária
Márcia Alves

P664a Picon-Vallin, Beatrice 1946-

A arte do teatro: entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea / Béatrice Picon-Vallin; organização Fátima Saadi; [tradução Cláudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi]. - Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto; Letra e Imagem, 2006.

144p.: il. - (Folhetim. Ensaios; 2)

ISBN 85-98055-02-6

1. Meyerhold, V. E. (Vsevolod Emilievich), 1874-1940. 2. Estética. 3.Teatro – Século XX. 4. Teatro - União Soviética. I. Saadi, Fátima, 1955-. II. Teatro do Pequeno Gesto. III. Título. IV. Série.

06-3010

CDD 792.0947
CDU 792(470)

Teatro do Pequeno Gesto
Tel/fax 21 2558-0353
www.pequenogesto.com.br

Letra e Imagem
Tel 21 2558-2326
www.letraeimagem.com.br

Sumário

Apresentação **7**

No liminar do teatro:
Meyerhold, Maeterlinck e *A morte de Tintagiles* **9**

O ator poeta.
Abordagens do ator meyerholdiano **23**

Reflexões sobre a
biomecânica de Meyerhold **53**

A encenação
e o texto **67**

A encenação:
visão e imagens **83**

Uma obra de arte comum
Encontro com o Théâtre du Soleil
entrevista a Béatrice Picon-Vallin **113**

Apresentação

Com a publicação de *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda*, coletânea de artigos de Béatrice Picon-Vallin, o Teatro do Pequeno Gesto, em parceria com a editora Letra e Imagem, dá continuidade à coleção Folhetim/Ensaios, lançada pela revista ***Folhetim***, cujo objetivo é aprofundar a discussão sobre o teatro, sua história e seus fundamentos.

Béatrice Picon-Vallin tem desenvolvido um apurado trabalho em torno do conceito de encenação. Partindo das propostas de Vsevolod Meyerhold e tematizando a relação entre os elementos cênicos, com foco especial nas relações entre elementos textuais e visuais do espetáculo, a autora traça um rico panorama das idéias que perpassaram o século XX e que continuam a marcar a discussão sobre a estética teatral.

É com grande alegria que apresentamos o trabalho de Béatrice Picon-Vallin ao público brasileiro. A publicação, nesta coletânea, de três ensaios sobre Meyerhold, escolhidos a partir da vasta produção da autora sobre o encenador russo, procura minorar o vazio bibliográfico sobre o tema em nosso país. O aporte histórico e estético utilizado constrói, a partir das realizações de Meyerhold e do seu diálogo com o pensamento de Craig, Appia e Artaud, uma nova perspectiva sobre a criação de encenadores contemporâneos, como Kantor, Robert Wilson ou Matthias Langhoff. O presente volume se conclui por uma longa entrevista com o Théâtre du Soleil, realizada por ocasião da temporada do ciclo *Os Átridas*, que

exemplifica, na prática, o jogo entre as diversas áreas de criação envolvidas no que a autora chama de "a obra de arte comum", isto é, a obra de arte realizada em comum e que tem como horizonte a discussão a respeito da vida coletiva e social.

Esperamos que *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda* ofereça aos leitores estímulo e subsídio para a tão necessária articulação entre pensamento e prática teatrais.

No limiar do teatro: Meyerhold, Maeterlinck e *A morte de Tintagiles**

Faz vários anos que as peças de Maeterlinck não fazem sucesso algum. Mas aqueles que estimam a obra do dramaturgo belga sonham com um novo teatro, uma nova técnica. Sonham com aquilo que se chama o teatro da convenção.

VSEVOLOD MEYERHOLD (1907)[1]

É Maeterlinck quem, na Rússia, abre a cena aos novos caminhos buscados pelos simbolistas daquele país. *O trágico quotidiano* é publicado em russo já em 1900 e uma edição das obras dele, em seis volumes, é editada lá, entre 1903 e 1909. Uma outra edição será feita em 1915. A dramaturgia de Maeterlinck traz uma mudança de perspectiva fundamental, ela indaga sobre o estado do teatro, coloca-o em crise, propondo-se não a imitar o visível, mas a tornar visível, a dar a ver o irrepresentável, o indescritível. Longe de um derramamento de paixões, ela busca apreender a própria existência. A operação cênica implicada se situa, portanto, no pólo oposto ao naturalismo, que consiste em mostrar tudo, em acumular objetos quotidianos ou históricos – necessidade de um vazio espacial ou criação de um embaçamento, um esbater-se de contornos visuais por demais violentos, presença realçada de vácuos sonoros, silêncios,

* "Au seuil du théâtre: Meyerhold, Maeterlinck et *La mort de Tintagiles*" foi originalmente publicado em *Alternatives théâtrales*, Bruxelles, 2002, n. 73-74, p. 66-71.

1. V. MEYERHOLD. *Écrits sur le théâtre*, vol. I, tradução, prefácio e notas de B. Picon-Vallin. Lausanne: L'Âge d'Homme, nova edição revista e ampliada, 2001, p. 100.

pausas. Essa dramaturgia que cria abismos entre as falas dos diálogos coloca um problema ao teatro porque, levando a seu nível máximo a sugestão e a alusão, tende para uma estética do inanimado, do inumano: em vez de procurar imitá-lo, o teatro do trágico quotidiano afasta o ser vivo do palco para manifestar em primeiro lugar o frêmito da vida interior ou as forças obscuras que subjazem a cada existência sob uma aparência tranqüila. Maeterlinck introduz em cena "a presença infinita, tenebrosa, hipocritamente ativa da morte, que preenche todos os interstícios do poema". Ele provoca suavemente no palco um sopro de ar frio, o do "desconhecido que assume o mais das vezes a forma da morte"[2] – personagem (ou tema) central, presente-ausente entre os vivos que esse sopro vai, evidentemente, transformar, contaminar. Com Maeterlinck, a primeira arma para se medir com o naturalismo, para lutar contra a reprodução imitativa da vida em cena e a tautologia do imperativo stanislavskiano de "vida viva", será o sopro da morte e, desde o momento em que Meyerhold descobrir a força dele, esse sopro fará vibrar por muito tempo o seu teatro.

A primeira *Morte de Tintagiles*. Uma experiência abortada

A encenação de *A morte de Tintagiles* por Vsevolod Meyerhold em 1905 se constitui numa data-chave não apenas para a biografia do artista, mas para o teatro russo e europeu. Esse trabalho sobre um dos três "pequenos dramas para marionetes", segundo o subtítulo dado por Maurice Maeterlinck à edição feita em Bruxelas em 1894, acontece no âmbito de um estúdio de "pesquisa fundamental" (sem necessidade de produção imediata) – o primeiro da Rússia: o Teatro-Estúdio da rua Povarskaia, fundado e subvencionado por Konstantin Stanislavski, que insiste com Meyerhold para que colabore com ele, proposta aceita com grande entusiasmo. Esse Teatro-Estúdio surge de uma vontade declarada e determinada de criar – sete anos depois da inauguração do Teatro de Arte de Moscou a partir do programa ideal elaborado no Bazar Eslavo pelos dois futuros diretores, K. Stanislavski e V. Nemirovitch-Dantchenko – "um novo teatro", o teatro "de uma arte nova".[3] A volta de Meyerhold,

2. M. Maeterlinck, Préface, in *Théâtre complet*. Paris; Genève: Ressources, 1979, p. IV.

3. Avrelij (pseudônimo de Valeri Briussov), "Marcos II. Pesquisa de uma nova cena", in *Vesy*, 1905, n. 12.

o filho pródigo, o "rebelde" – como ele mesmo se designará mais tarde no sombrio ano de 1939 –, para a matriz na qual ele havia feito como ator profissional os primeiros trabalhos que chamaram a atenção está ligada ao fracasso de Stanislavski em sua tentativa de levar à cena três peças de Maeterlinck (*Interior*, *A intrusa* e *Os cegos*, 1904), enquanto que, na província, o jovem ator que se tornara encenador começou, entre as aproximadamente 160 peças que montou ao longo de três temporadas, a abordar esse tipo de repertório (Maeterlinck, Przybyszewski) com um relativo sucesso. Stanislavski sente que chegou a hora de "fazer o irreal entrar em cena"[4] e que estava ultrapassado o lirismo de Anton Tchekhov, cujo parentesco com a escrita simbolista o Teatro de Arte não percebeu.[5] No entanto, a volta de Meyerhold dura pouco, já que sua *Morte de Tintagiles* nunca foi apresentada ao público e o Teatro-Estúdio fecha suas portas que sequer tinham sido abertas... E Meyerhold vai embora outra vez para trabalhar com sua Confraria do Drama Novo, assim batizada em 1903, e reorganizada depois do fracasso do Teatro-Estúdio.

Valeri Briussov, poeta simbolista, teórico da arte e responsável pelo setor literário do Teatro-Estúdio relata:

> Eu estava entre as poucas pessoas que tiveram a sorte de assistir no Estúdio ao ensaio geral de *A morte de Tintagiles*. Foi um dos espetáculos mais interessantes que vi em toda a minha vida. No entanto, fiquei convencido de que nem seus iniciadores compreendiam o que estavam procurando.[6]

Parece, contudo, que houve, nesse Teatro que se desejava um Templo, uma autêntica tentativa de romper com o realismo das cenas daquela época. O gestual é mais plástico que quotidiano e os agrupamentos de personagens evocam os afrescos de Pompéia ou os quadros dos pré-rafaelitas. Assinado por N. Sapunov e S. Sudeikin – jovens pintores do grupo A Rosa Escarlate que, convidados a participar da aventura, recusaram-se a construir maquetes, preferindo trabalhar só com o esboço, o

4. K. Stanislavski, *Ma vie dans l'art*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1999, p. 357.

5. Ao contrário de Meyerhold, que soube aproximar Maeterlinck e Tchekhov; ver sua carta a Anton Tchekhov, 8 de maio de 1904, *Écrits sur le théâtre*, vol. I, *op. cit.*, p. 62.

6. Avrelij, art. cit.

painel pintado e os planos de atuação impressionistas – o cenário não busca nenhuma semelhança com a realidade: os espaços não têm mais teto, as colunas do palácio estão envolvidas por trepadeiras. Enfim, todo o espetáculo é acompanhado, do começo ao fim, por uma música especialmente encomendada a Ilya Sats para que "o público sinta o aroma do incenso e ouça o som do órgão".[7]

"O novo teatro nasce da literatura, afirma então o jovem encenador."[8] É a partir de uma reflexão sobre a dramaturgia de Maeterlinck, depois estendida à dramaturgia simbolista, e de uma análise desse espetáculo abortado e, depois, dos que o seguiram, que Meyerhold vai poder enunciar um certo número de princípios essenciais relativos à arte do teatro. Em primeiro lugar, as peças de Maeterlinck o levam a se livrar da sobrecarga dos palcos naturalistas para introduzir a noção de composição plástica e rítmica. O fundo decorativo único e simplificado – uma Idade Média estilizada e enigmática – escolhido para *A morte de Tintagiles* serve ao objetivo de concentrar a atenção dos espectadores sobre a música dos movimentos plásticos", alçando-se assim o movimento ao estatuto de um meio de expressão essencial destinado a manifestar o "diálogo interior", mais importante em Maeterlinck do que o "diálogo exterior necessário", construído de tal modo que "os personagens têm que pronunciar um mínimo de palavras para uma máxima tensão da ação".[9] Ensaiada contra um fundo simples de tecido, colocado perto da boca de cena, a tragédia cria uma impressão particularmente forte, porque o desenho dos gestos fica então nitidamente sublinhado. Mas tudo muda quando os atores são colocados num palco mais amplo e num cenário no qual domina uma gama de cores que vai do verde ao azul, passando pelo lilás, no qual se sucedem atrás de uma cortina de tule, diante de uma fileira de ciprestes gigantes e numa mesma linha, os diferentes planos da ação – ponte, degraus, caramanchão, colina. Por mais pictórico que o dispositivo continue a ser, ele está muito mais impregnado de espaço e de ar: ali o gestual se dispersa e a peça se perde. A partir dessa constatação, que ele mesmo faz, Meyerhold justifica em parte a recusa de Stanislavski, mas coloca *A morte de Tintagiles* como primeiro *opus* de um *ciclo de pesquisas de novas formas cênicas* no qual se incluem seus trabalhos posteriores, realizados

7. Carta de V. Meyerhold a I. Sats, julho de 1905, in V. Mejerhol'd. *Perepiska 1896-1936*. Moscou: Iskusstvo, 1976, p. 57.

8. V. Meyerhold. *Écrits sur le théâtre*, vol. I, *op. cit.*, p. 98.

9. *Idem*, p. 100-101.

na província com a Confraria do Drama Novo, que, por sua vez, preparam os de Petersburgo, onde a atriz Vera Komissarjevskaia lhe pediu que se tornasse o encenador de seu teatro, como fez a Duse, na outra ponta da Europa, convidando E. Gordon Craig.

Em vez do psicologismo, o princípio diretor da atuação se torna plástico. Trata-se de trabalhar ênfases visuais, não ênfases lógicas; de revelar, não de exprimir. Axioma nº 1: o ator deve "*sentir a forma* e não simplesmente as emoções da alma."[10] *A morte de Tintagiles*, de 1905, postula o princípio de um "teatro imóvel" que se apóia nos tempos de pausa. Diametralmente opostas às do Teatro de Arte, essas pausas não são mais reticências justificadas no diálogo verbal: elas se tornam o momento essencial no qual se concentra e se petrifica o movimento que, muito mais do que as palavras, revela a alma do personagem.

Num caderno de direção, o encenador indica muito precisamente, para os atores, os deslocamentos e os gestos convencionais, solenes, rituais, capazes de construir poses "baixo-relevo", nas quais cada um se imobiliza antes de falar. A partitura plástica é então constituída por uma sucessão de poses muito marcadas, dois a dois, três a três ou mais – de perfil (nariz com nariz), de frente (bochecha com bochecha) –, que os atores assumem em silêncio e congelam por um tempo, suspendendo qualquer movimento durante o diálogo que se segue. O silêncio corresponde a um tempo de deslocamento; as palavras, a uma suspensão do movimento. Assim, Tintagiles, com uma flor em punho, interrompe sua caminhada sobre a ponte, apóia-se por um bom tempo ao parapeito, com a flor pendente entre as mãos inclinadas e apoiadas sobre a amurada.

Esboço de encenação de Meyerhold para *A morte de Tintagiles*, Moscou, 1905:
"**Tintagiles** – Irmã Ygraine! Irmã Ygraine!"
(D.R., col. BPV)

10. Rcali, 998, I, 188. Notas de V. Meyerhold para *A morte de Tintagiles*.

Ygraine pára e olha para ele. Ela fala depois de uma pausa. Os personagens podem também se esconder totalmente do olhar do público, desaparecer atrás dos ciprestes, reaparecer; as silhuetas deles têm um grafismo muito marcado: inclinação da cabeça, ângulos dos braços, dedos juntos ou afastados, mãos no rosto. Essa partitura plástica que se inscreve na ordem pictórica por meio dos momentos de imobilidade é completada por uma partitura sonora e musical. A emissão de sons é freqüentemente paradoxal: "Ali onde uma interpretação naturalista teria pedido uma exclamação, aparecia um silêncio intenso e inesperado", comenta a atriz que interpreta o papel de Bellangère e que relata ainda como um soluço desse personagem, estilizado como se proviesse de um instrumento musical, devia ser precedido por um gesto dinâmico de mãos levantadas na vertical, dedos dobrados para trás.[11] No fim, as risadas dos servos e o grito de Tintagiles se sucedem e se repetem.

Meyerhold reclama uma leitura rítmica, fria, na qual o som seja monocórdio, o tom indiferente, às vezes uma dicção coral. O som deve ser claro, ter a ressonância de uma gota de água caindo no fundo de um poço profundo.[12] Nenhuma vibração, nem *tremolo* nem *glissando*, nenhuma modulação, uma rejeição da elocução rápida (o que não significa uma elocução uniformemente lenta): uma calma épica, de água parada, que elimina as entonações psicológicas, individualizadas, sobre as quais o Teatro de Arte constrói sua interpretação dos estados d'alma tchekhovianos. Por um lado, busca-se com a pintura diluir os contornos realistas do cenário; por outro lado, o jogo, tanto plástico quanto vocal, deseja ser muito preciso e, recusando a imprecisão, tende para os ângulos, as linhas retas.

Enfim, os sons que Maeterlinck quer fazer ouvir – "Já o mar ruge em torno de nós e as árvores se lamentam"[13] – são obtidos graças à música que I. Sats procura integrar totalmente ao espetáculo. Para isso, o compositor dota a orquestra sinfônica de sonoridades pouco habituais, reestrutura-a conservando apenas alguns elementos (flauta, contrabaixo, violino, tambor), utiliza o corne inglês e introduz instrumentos de timbre

11. V. Verigina. "Sobre os caminhos das pesquisas", in *Vstreci s Mejerhol'dom*. Moscou: VTO, 1967, p. 33; e *Vospominanija*. Leningrad: Iskusstvo, 1974, p. 71 *sq*.

12. V. Meyerhold. *Écrits sur le théâtre*, vol. I, *op. cit.*, p. 108.

13. Maurice Maeterlinck. *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 203.

novo, como gongos ou objetos que produzem um som estranho, como o da lona posta em movimento pelo sopro de foles. A música de Sats cria o uivo do vento, as ondas do mar, ouvem-se golpes, estremecimentos. Ouve-se também um coro *a capella* no qual as vozes cantam *boca chiusa*, sem utilizar nem o diafragma nem a potência vocal. A música não é, portanto, nem fundo nem ilustração, ela não está ligada a uma emoção pontual dos personagens. Ela é, ao mesmo tempo, cenário sonoro – permitindo à imaginação do espectador precisar, aprofundar as sugestões de lugar fornecidas pelo cenário – e personagem coletivo, na medida em que ela exala o rumor das vozes humanas, o gemido das almas e sugere a aproximação da morte e o medo místico que ela inspira.[14]

A música de Sats, que realiza então uma das primeiras experiências radicais com a música de teatro, dá ao espetáculo os meios de se desprender da verossimilhança psicológica. Mas, sendo, ao mesmo tempo, cenário e personagem, ela se revela rica demais e independente demais, e esmaga os atores que não possuem formação suficiente para se submeter a ela ou para dominá-la. Por falta de uma tradição antiga ou de um método novo sobre os quais se apoiar, as dificuldades são grandes, apesar da declarada vontade pedagógica. Porque os atores vêm do Teatro de Arte ou da jovem Confraria e, em suas entonações, a tendência a reproduzir o discurso quotidiano freqüentemente volta a sobressair. Do mesmo modo, se a impressão de conjunto que emana do cenário mais sugere do que mostra, nos detalhes subsistem elementos fortemente realistas: "as trepadeiras que envolviam as colunas no subterrâneo pareciam de verdade",[15] escreve Valeri Briussov.

O laboratório, porque o Teatro-Estúdio é realmente um laboratório, ainda não escolheu seu caminho entre a cena realista e a cena da "convenção consciente", definida por Valeri Briussov em seu famoso artigo "Uma verdade inútil",[16] dirigido contra o Teatro de Arte. Se o Teatro-Estúdio deu um passo adiante, a ruptura com os princípios estéticos e técnicos do Teatro de Arte não chegou a se consumar completamente, o que, aliás, não podia mesmo acontecer no âmbito da associa-

14. Cf. N. Tarsis. *Muzyka v spektakle*. Leningrad: Iskusstvo, 1978, p. 32 e 41-42.

15. Avrelij, art. cit.

16. 1902, traduzido in C. Amiard-Chevrel. *Les symbolistes russes et le théâtre*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1994. O artigo foi escrito em 1902, ano em que Meyerhold deixa o Teatro de Arte de Moscou.

ção instituída. Mas esta *Morte de Tintagiles*, que devia, segundo as intenções de Meyerhold, fazer-se acompanhar de uma outra peça de Maeterlinck, demonstra a todos aqueles que a ela assistiram a radicalidade da situação: é necessário ou bem "continuar o edifício do teatro construído por Antoine e Stanislavski, ou bem reconstruir tudo a partir dos alicerces".[17] Sabe-se que Stanislavski recusará com violência o espetáculo – exigindo mais luz, bem antes do fim do ensaio geral, enquanto que todo o aspecto visual tinha sido concebido a partir de uma qualidade de penumbra destinada a desrealizar a cena. Mas, para Meyerhold, a experiência constitui, como vimos, o ponto de partida de suas pesquisas posteriores.

A segunda *Morte de Tintagiles*. Um sucesso

Depois de ter planejado montar a peça no Théâtre de Flambeaux, que no inverno de 1905 alguns poetas simbolistas querem fundar em Petersburgo, Meyerhold consegue, enfim, concluir seu trabalho: em março de 1906 a Confraria do Drama Novo apresenta *A morte de Tintagiles* em Tiflis. É preciso observar que a tragédia "absolutamente simbolista" de Maeterlinck é, dessa vez, apresentada juntamente com *Senhorita Júlia*, "drama ultra-realista",[18] de Strindberg, e que o espetáculo duplo é um triunfo, com ovações entusiasmadas por parte da juventude da cidade. A encenação de *A morte de Tintagiles* é vista pela crítica como um "balé trágico", no qual as palavras desempenham um papel insignificante (quase não eram ouvidas). O que é importante, o que está em evidência é o gestual plástico, os cenários inspirados pelos quadros de Böcklin e a música de Sats que, evocando a inutilidade dos esforços para encontrar o uníssono, busca apreender a impotência dos homens para salvar a vida da morte. Espetáculo que enerva, que mergulha a alma "na bruma de

17. Avrelii, art. cit.

18. Aqui e mais adiante, cf. A. T. "Os espetáculos da Confraria do Drama Novo", in *Kavkaz*, Tiflis, 1906, 22 de março. Ver *Mejerhol'd v russkoj teatral'noj kritike*, 1892-1918. Moscou: ART, 1997, p. 54. Notemos que é nesse período que Meyerhold lê os escritos de G. Fuchs, cuja importância para a história do teatro ainda é, o mais das vezes, ignorada na França, na medida em que eles não foram traduzidos.

um horror místico", mas que permite uma interpretação política cuja pertinência Meyerhold sublinha, dirigindo-se diretamente ao público.[19]

As três criadas da Rainha invisível aparecem juntas no palco, como um amontoado informe de trapos cinzentos e ameaçadores, sibilando suas intenções quase indecifráveis para se apoderarem o mais depressa possível do adolescente Tintagiles, vítima semelhante às dezenas de jovens que apodrecem nas prisões. Um crítico de Tiflis nota que certos espectadores sentem os cabelos se arrepiarem de horror. No entanto, a segunda parte do espetáculo se apóia numa operação contrária: procurando aproximar-se o mais possível da fisiologia de Strindberg, o encenador cria um outro tipo de incômodo e de mal-estar para o público.

Depois da estréia, Meyerhold faz o balanço de seu trabalho no "espetáculo do futuro teatro de Maeterlinck", fazendo, de saída, compreender por esta expressão o processo, o caminho ao qual o havia levado e o levava o poeta belga:

> Eu fiz um discurso[20] antes do espetáculo. O público escutou a peça religiosamente, o primeiro ato o tocou de modo especial. Ele estava preparado por algumas observações para a novidade da encenação do espetáculo, mas o que ele viu estava além de todas as suas expectativas. Montei todos os atos num quadro de tule esticado, atrás do qual se passava a ação. O quadro era feito de um tecido verde escuro. A partitura de Sats era interpretada ao piano no início e no fim de cada ato e durante algumas pausas longas (por exemplo, durante a prece do primeiro ato, na cena do combate com os sonhos, no terceiro, e na cena do gemido, no quarto ato). Os figurinos eram coloridos como no Estúdio, e a representação conseguia evocar não o estilo dos primitivos mas as tonalidades dos quadros de Böcklin. Böcklin era sugerido de forma tão precisa que todo mundo, sem exceção, percebeu. Não era o ideal para mim, mas tinha valor porque era homogêneo. Os atores não voltaram para agradecer nos entreatos... No fim, foram chamados à cena umas vinte vezes ou mais. Para mim, esse espetáculo é importante no plano psicológico. O trabalho está feito. E eu tive a possibilidade de verificar os acertos e os erros de minha encenação. E acho o seguinte: a peça pode ser contada em duas leituras completamente diferentes: a primeira – uma paisagem *à la* Böcklin e poses *à la* Botticelli, e a segunda – o primitivismo das marionetes. Mas essas duas leituras devem, estou

19. V. Meyerhold. *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 71-72.

20. *Idem*.

profundamente convencido disto, ser representadas por dois grupos de atores diferentes: para o espetáculo *à la* Böcklin, aqueles que atuaram ontem, e para o espetáculo de estilo primitivo, outros atores completamente diferentes, e esse último espetáculo é que seria ideal.[21]

Abrir as asas do sonho e tornar a vida mais intensa no palco

A maior de todas as artes é a música. A maior.
VSEVOLOD MEYERHOLD (1906)[22]

É em junho de 1906, em Poltava, no período mais radical de suas pesquisas com a Confraria, que ele experimentará essa técnica de atuação, em *O milagre de Santo Antônio*, outra vez uma peça de Maeterlinck, montada com o título de *O louco*. Maeterlinck a liga, então, ao teatro japonês, no qual "os movimentos e as pausas das marionetes são, ainda hoje, sustentados pelo ideal para o qual devem tender os atores."[23] A temporada 1906-1907 passada na companhia de Vera Komissarjevskaia prolonga essa experimentação meyerholdiana, com um repertório no qual se encontram três peças de Maeterlinck: *Irmã Beatriz*, *Santo Antônio* e *Peleás e Melisanda*, mas também obras de Blok, Sologub ou Andreiev. Meyerhold dá aqui a medida de sua inventividade: lançando, com *A morte de Tintagiles*, as bases do teatro da convenção consciente, ele vai *variar os estilos* a partir dessas bases, em função dos problemas teatrais que coloca para si mesmo, em função do universo dos diferentes poetas encenados, em função de seu próprio universo como artista. Sua operação visa a transformar o papel do encenador como defendido por Stanislavski – não mais um ilustrador, mas um criador que, longe de reproduzir a realidade no palco, busca exprimir sua própria atitude em relação a essa realidade. Ao mesmo tempo, ele reforça a função pedagógica do encenador em relação ao ator, visto que da experiência do Teatro-Estúdio ele tira a seguinte lição: em lugar de simplesmente trabalhar tudo ao mesmo tempo e procurar unir, como ele fez então, elementos heterogêneos (a dramaturgia simbolista, os pintores que trabalhavam com a estilização e os jovens atores formados pelo Teatro de Arte), "é preciso primeiro formar um ator novo, depois propor-lhe novos objetivos".[24] Seu método de formação vai unir o estudo das épocas e tradições "autenticamente teatrais" e as disciplinas capazes de desenvolver as habilidades físicas e musicais do ator.[25]

É a partir das duas encenações de *A morte de Tintagiles*, e das dificuldades experimentadas pelos atores para atuar com um acompanhamento musical e para manter a estabilidade nos ritmos e nas entonações, que Meyerhold reflete sobre as modalidades da síntese das artes (ou dos artistas) na "obra de arte comum" que é o teatro, e sobre a possibilidade de dotar os atores de uma partitura. Isso o leva, em seus diferentes estúdios de Petersburgo, a uma longa colaboração com o compositor M. Gnessin, que fecundará a teoria e a prática da "leitura musical do drama", segundo a qual "pela primeira vez desde a antigüidade, tenta-se aplicar rigorosamente ao drama os princípios da arte musical."[26]

Irmã Beatriz, de Maeterlinck, encenação de Meyerhold, Teatro Vera Komissarjevskaia, Petersburgo, 1906. (D.R., col BPV)

21. Carta de Meyerhold, de 20 de março. Tiflis, in *Perepiska 1896-1939*. Moscou: Iskusstsvo, 1976, p. 65.
22. V. MEYERHOLD. *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 71.
23. V. MEYERHOLD. *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 209.
24. V. MEYERHOLD. *Écrits sur le théâtre*, vol. IV, Lausanne: L'Âge d'Homme, 1993, p. 307.
25. V. MEYERHOLD. *Écrits sur le théâtre*, vol. I, *op. cit.*, p. 96.
26. *Idem*, p. 206.

A síntese do "trágico com um sorriso nos lábios" para a qual tende o teatro de Maeterlinck, que Meyerhold associa ao teatro antigo, só pode ser atingida por meio de uma sucessão de abordagens paradoxais que, depois de terem sido concretamente experimentadas, são erigidas em princípios. O primeiro princípio é que o estatismo permite "desvelar definitivamente a essência dinâmica do teatro", visto que a fixação do gesto do ator permite, ao contrário de um movimento quotidiano, revelar o movimento das linhas e das cores, das disposições de grupos e "sugere mil vezes melhor o movimento" em sua imobilidade dançante "do que o teatro naturalista". O segundo é que o desenho dos movimentos, tessitura de palavras, pode ao mesmo tempo dizer ao espectador que sabe decifrá-lo algo diferente do que as palavras dizem ("As palavras não dizem tudo"), e, principalmente, às vezes, o contrário do que elas dizem. Em vez de as duas séries se contentarem em se prolongar mutuamente, "a plástica e as palavras estão submetidas cada qual a seu próprio ritmo e *até se separam dependendo das circunstâncias*".[27] O gestual substitui a entonação, que no Teatro de Arte manifesta os sentimentos ocultos por trás das palavras, mas o desenho do movimento pode penetrar mais seguramente do que ele no domínio do indizível. É a *não-coincidência entre gestos e palavras* que funda a verdade das relações com o "teatro da convenção consciente", que permite atuar o diálogo interior. O terceiro princípio ou paradoxo, enfim: é da artificialidade que nasce a impressão mais intensa de vida.

A revelação do movimento pela imobilidade, a expressão do diálogo interior por um gestual decomposto e não ilustrativo, a abordagem do sentimento de vida pelo artifício realçado da arte: aí está, esboçada em traços largos, a estética um teatro no qual a marionete funciona como modelo. Mas não se trata, como propõe Maeterlinck decepcionado pelo teatro cuja "única missão" deveria ser "abrir as asas do Sonho",[28] de fazer atuarem marionetes,[29] fantoches, andróides, sombras, autômatos, figuras de cera, figuras arquetípicas, "seres privados de vida",[30] que substituiriam o ator de carne e

27. *Idem*, respectivamente p. 109, p. 114, p. 117, p. 111.

28. "Un théâtre d'androïdes", in *Les annales de la Fondation Maeterlinck*, XXIII-1977. Gand: Maurice Maeterlinck Stichting, p. 22-23.

29. Em 1892, o Théâtre d'Art, de Paul Fort, tinha montado *Les sept princesses* com marionetes.

30. "Menus propos", in *Oeuvres I*. Bruxelles: Éditions Complexe, 1999, p. 462.

osso, esse intermediário desajeitado entre o poeta e o espectador, destruidor do sonho e, portanto, da arte. Trata-se de formar atores novos, "decorativos", à imagem dos atores japoneses. Se Meyerhold não aceita a "ausência do homem", que parece "indispensável" a Maeterlinck,[31] ele chega a propor ao ator as técnicas "deslumbrantes" e complexas que depreende do funcionamento do teatrinho de marionetes – o controle do gesto e do som pela suspensão plástica e vocal, a mistura da rigidez com o excêntrico, da humanidade delicada e do monstruoso, da abstração e da materialidade.

E se, como escreve Maeterlinck, "o silêncio é a terra natal da arte, seu elemento",[32] o silêncio meyerholdiano é musical, e o "trágico com um sorriso nos lábios" vai evoluir: pois ele traz em si, em sua estrutura contrastada, o germe do grotesco. Bem no início do século, e na dor raivosa da ruptura com seu mestre, progressivamente aceita, assimilada, reivindicada, a dramaturgia de Maeterlinck representa para Meyerhold um limiar. Longe de ser um fim em si, *ela jamais constituirá um ponto de retorno* nem sua interpretação será um modelo durável. Meyerhold não voltará mais a ela, uma vez terminado o percurso de aprendizagem necessária. Mas as forças de morte que se revelaram como condições do surgimento do que é vivo na cena vão se tornar daí por'diante uma das componentes do teatro meyerholdiano, cuja organicidade se edificará sobre essa dicotomia, a mesma que Craig enuncia em 1907, evocando a super-marionete.[33]

Tradução de Fátima Saadi

31. *Idem*.

32. Citado por E. Capiau-Laurets, Introdução a "Un théâtre d'androïdes", *op. cit.*, p. 19.

33. *De l'art du théâtre*. Paris: Lieutier, [s. d.], p. 74: "Esta não rivalizará com a vida, mas irá além dela; não figurará o corpo de carne e osso, mas o corpo em estado de êxtase, e enquanto emanar dela um espírito vivo, revestir-se-á de uma beleza de morte. Essa palavra *morte* vem naturalmente ao bico da pena por aproximação com a palavra vida, que os realistas reclamam constantemente." (Em português, cf. a tradução de Redondo Júnior *Da arte do teatro*. Lisboa: Arcádia, [s.d.], p.111-112.)

O ator poeta.*
Abordagens do ator meyerholdiano

O ator é um pássaro que, com uma das asas, desenha na terra e, com a outra, alcança o céu.

VSEVOLOD MEYERHOLD[1]

Assim como Edward Gordon Craig afirma no Congresso Mundial do Teatro a Alessandro Volta, em 1934, que o único teatro que conta não é o edifício sólido, construído em madeira, pedra ou tijolo, mas o que é constituído pelas expressões do rosto, os movimentos do corpo e o som da voz do ator,[2] Vsevolod Meyerhold faz do ator o centro de sua pesquisa. Isso ocorre quando escreve, em 1914: "Se retirarmos do teatro a palavra, o figurino, a ribalta, as coxias e o edifício teatral, enquanto

* "L'acteur poète. Approches de l'acteur meyerholdien" foi originalmente publicado em *Théâtre/Public*, Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, 2002, n. 164, p. 14-26.

1. Das anotações feitas por S. Eisenstein ao longo dos cursos ministrados por Meyerhold no GVYRM (1921-1922), citado em *Teatral'naja zizn'*, Moscou, 1990, n. 2, p. 27.

2. E. G. CRAIG, "Discussioni sulla relazione di Gaetano Ciocca", in *Convegno di lettere*, 8-14 outubro de 1934, XII, Roma, Reale Accademia d'Italia, Fondazione Alessandro Volta, Atti dei Convegni, 1935, XIII, p. 211. "But that Theatre which preceded the drama (and that is the only Theater which counts) was no building [...] it was the sound of the voice – the expression of the face – the movements of the body – of the person – say the actor if you like."

restarem o ator e seus movimentos cheios de maestria, o teatro continua a ser teatro".[3] Ocorre também quando confia, no começo dos anos 1930, o futuro dessa arte apenas ao trio ator-música-luz, num imenso espaço nu, livre de qualquer caixa cênica. Assim, dois grandes reformadores da cena, que se incluem entre aqueles que afirmaram, energicamente, a necessidade da encenação e refletiram sobre o jogo das marionetes, fundam seu teatro sobre o ator.

Meyerhold começou como ator, e seu aluno Serguei Eisenstein o considerará "o ator ideal",[4] num momento em que ele não fazia mais parte de nenhum elenco. O discurso de Meyerhold sobre o ator é alimentado por um discurso de ator, embora não se reduza a isso. Desde 1914, ele faz do ator o "rei" de seu teatro de encenador, função capital, cuja força e cuja importância como "autor do espetáculo" ele ajudará a consagrar. Função que será difícil defender e impor à crítica de teatro, a todo um poder literário – sobretudo em certos contextos como o da cultura francesa, no qual prevalecerá por muito tempo um "teatro de texto" no qual o autor da peça deve necessariamente ocupar o primeiro lugar (ver as reações quando a trupe de Meyerhold foi em turnê a Paris em 1930[5]).

Pavor diante da força das imagens e dos corpos nos quais o escrito ressoa de forma diferente e assume um sentido ou uma amplitude inesperados? Pavor diante da liberdade de uma arte em constante movimento? Meyerhold observou: em sua oralidade e em sua infinita transformabilidade,* esse teatro é "mais perigoso que o fogo". Quando, no fim do século XX e no começo do século XXI, essa função se vê novamente contestada em proveito do ator (ou do autor) – os encenadores se tornam "supérfluos" ou apenas

3. "As glosas do Doutor Dapertutto em resposta a *A negação do teatro* de Iuri Aikhenwald", in *Ljubov' k trëm apel'sinam (O amor das três laranjas)*. São Petersburgo, n. 4-5, 1914.

4. Citado em *Cahiers du cinéma*, n. 226-227, p. 61, 1971.

5. Sobre a recepção do teatro russo dos anos 1920, cf. B. Picon-Vallin, "Regards français sur le théâtre russe", in *Les conférences d'une saison russe*. Actes Sud-Papiers, 1995, p. 149-171.

* No original, *transformabilité*. (N. da T.)

"chefes"'[6] – a experiência histórica de Meyerhold mostra, de fato, que, apesar de todos os conflitos possíveis, os dois poderes, longe de serem incompatíveis, são complementares e que se trata de uma "colaboração":[7] sua gestão difícil, conflituosa, se origina de uma redefinição permanente – mais dolorosa ainda pelo fato de ser grande a instabilidade – das relações pessoais e artísticas num processo criativo no qual, no interior de um grupo, cada um dos dois deve, por sua vez, se apagar diante do outro, sem jamais se anular. Ela é complicada também por uma forte carga afetiva (cujo caráter inelutável Meyerhold sublinha, aliás, em sua "autocrítica" de 1937): porque numa trupe, embora a essência *coletiva* seja claramente estabelecida, com freqüência é um *único ator* quem encarna, por um dado período, o caminho pelo qual o encenador pode avançar o mais possível em sua pesquisa e que cristaliza, assim, toda a sua atenção, todo o seu "amor", com o risco de o perder no espetáculo seguinte.[8]

Para falar do ator, Meyerhold utiliza, em 1937, a imagem de um dado bloco de mármore que Michelangelo procurava para fazer uma determinada escultura que tinha imaginado. Meyerhold repete com insistência que não precisa de simples imitadores de seus *pokazy* (suas constantes e extraordinárias demonstrações de atuação), em que, dirigindo os atores, ele explicita com o corpo o que não consegue dizer com as palavras; na verdade, essas demonstrações são orientações, indicações materializadas, fontes de pensamento plástico e não diretivas autoritárias. Se Meyerhold não tem necessidade de imitadores, tampouco deseja técnicos em estado puro: ele procura *indivíduos* que saibam também pen-

* No original: "les metteurs en scène deviennent 'les metteurs en trop', les metteurs en chef". A expressão francesa *metteur en scène* (encenador) permite um jogo de palavras entre *en scène* (em cena), *en trop* (supérfluo) e *en chef* (chefe, aquele que manda.) (N. da T.)

6. Cf. J. M. Piemme, in *L'année du théâtre 1993-1994*, org. P. Laville. Paris: Hachette, 1994.

7. V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre 1936-1940*, vol. IV. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1992, p. 95. Meyerhold critica em Piscator o modo pelo qual suas técnicas de encenação (uso das telas) esmagam os atores inexperientes.

8. *Idem*, p. 202-203: "É inevitável para um criador que pensa por imagens apaixonar-se por um ou por outro ator."

sar, dialogar com ele e que possuam antes de tudo uma *forte personalidade*.[9] Alguns de seus textos (*A barraca de feira*, *As glosas do Doutor Dapertutto...* (1914), o prefácio de *Alinur* (1918), são, como vários de seus espetáculos (em particular *A floresta*), verdadeiros hinos ao ator-inventor, ao ator profissional. Em *As glosas do Doutor Dapertutto*, resposta ao texto de um ensaísta russo que se encarniçava em demonstrar a morte do teatro, é por meio da defesa de um ator criador que Meyerhold afirma a vitalidade da cena e reitera sua crença no futuro do teatro. Na realidade, longe de triturar o ator nas mãos de ferro do encenador, Meyerhold procura fornecer-lhe os meios para que se transforme em seu próprio encenador, tornando-o plenamente responsável por sua atuação, autor de seu personagem cênico.

No centro, o ator... e o espectador

> *Há uma coisa de que o homem não aprendeu ainda a tornar-se senhor [...] uma coisa que espera a vinda de homens aptos, pronta a elevar-se com eles acima do mundo terrestre: e não é senão o Movimento.*
>
> E. G. Craig. O teatro do futuro (1907)[10]

Desde 1905, Meyerhold radicaliza a mudança de ponto de vista elaborada por Stanislavski no mundo do teatro europeu. Porque se seu mestre pôs no centro do trabalho teatral, no lugar e em vez do "papel", o personagem fictício em sua complexidade e em sua continuidade psicológica, na forma pela qual o ator deve, por meio de uma longa aprendizagem, conseguir *re*encarná-lo, na ilusão da vida, Meyerhold elabora a teatralidade em torno do próprio ator, ou, mais precisamente, *do ator trabalhando*, do ator como criador – produtor, segundo a terminologia dos anos 1920 – de uma nova realidade. Procurando, pelo desenvolvimento da encenação, estabelecer tanto o valor artístico do teatro – contestado ardorosamente por algumas pessoas no início do século – quanto a autonomia desta arte em relação à literatura (o "drama-livro"), ele descobre paralelamente todas as dimensões da arte do ator, que não deve nem reproduzir nem imitar, nem recriar, porém *criar*. Em seu novo teatro, encenação e atuação respondem a uma mesma exigência e respondem uma à outra.

Além disso, colocando o teatro como uma arte autônoma, não submetida ao escrito, ele o define ao mesmo tempo como "algo mais do que uma arte".[11] Identificando o ator a um artista completo, cuja formação e cujo aperfeiçoamento contínuo – numa escola, em seu ateliê pessoal, em ensaios[12] – estão em relação com a formação e o aperfeiçoamento do homem, individual e social que ele é, ele lhe atribui a obrigação de ser "um homem excepcional" (expressão dos anos 1910), antes de o imaginar como "homem novo" (fórmula do começo dos anos 1920).

"Além do texto que o ator fala, existe também em cena uma esfera muito poderosa que é a do gesto e dos movimentos", afirma Meyerhold, em 1914.[13] Liberando a cena dramática da tirania literária do texto que, embora contenha os germes do espetáculo, não pode jamais dar conta dele em sua totalidade, ele a aproxima das outras artes do corpo – teatro de feira, teatro de variedades, balé clássico e moderno, circo – ampliando, assim, as habilidades que ele requer do ator. É realmente *através de um encenador* – e mais precisamente um dos que, na Europa, como dirá Jouvet em 1930, "encarnam melhor a idéia que se pode ter de um encenador"[14] – que aconteceram não apenas a volta ao ator polivalente, mas uma complexificação de suas tarefas, assumindo-se, na atuação, a globalidade das artes, de sua história e de seu estado no início do século XX. Das artes do corpo, ditas "artes menores" na cultura européia – do teatro de feira ou *balagan*, no vocabulário meyerholdiano. Mas também

9. *Ibidem*, p. 318.

10. In *De l'art du théâtre*. Paris: Lieutier, [s. d.], p. 46. (N. da T.: Cf. a tradução de Redondo Júnior para o português, p. 77-78. In E. Gordon Craig. *Da arte do teatro*. Lisboa: Arcádia, [s.d.].)

11. "As glosas...", in *Ljubov' k trëm apel'sinam*, 1914, n. 4-5, p. 68.

12. Cf. "L'atelier de l'acteur" (1921), traduzido por B. Picon-Vallin, in *Alternatives théâtrales*, Bruxelles, n. 44, 1993.

13. Cf. *supra*, nota 11, p. 71.

14. L. Jouvet. "Défense de Meyerhold", in *Paris-Soir*, 12 juillet 1930, retomado em B. Picon-Vallin, "Meyerhold vu par Jouvet", in *Les Cahiers théâtre*, Paris, Comédie-Française/Actes Sud, n. 11, 1994, p. 102.

da literatura em geral (e não apenas dramática), da pintura, da escultura, da música e do cinema.

"Abaixo o teatro do ator gramofone!" escreve Meyerhold em 1914.[15] O ator gramofone, o "ator cômoda" é aquele que não leva em conta nada além de sua natureza de "ser falante", aquele "em cuja boca se põe um texto como se põe um disco num gramofone".[16] Meyerhold afirma: "o elemento dramático em cena é, antes de tudo, a ação, a *tensão da luta*. As palavras aqui não passam [...] dos harmônicos da ação."[17] Assim, *o trabalho do corpo é capaz de dar ao ator seu próprio texto*, constituído de olhares, pausas, paradas, movimentos cênicos, gestos e procedimentos que lhe permitam dar de seu corpo perspectivas visuais diferentes.* Para adquiri-lo, o ator deve, num primeiro momento, voltar-se *para fora* do teatro, para o equilibrista ou para aquele que pratica o *salto mortale* (a exemplo de Vassia Velikanov, artista de um pequeno circo russo ambulante), para o malabarista. A metáfora do ator-malabarista não substitui o ator de teatro pelo ator de circo, mas confere ao primeiro a obrigação de adquirir o saber, a técnica e a disciplina que lhe faltam no início do século na Europa – o que faria com que o espectador fosse tão incapaz de substituir o ator quanto seria de substituir o malabarista, o funâmbulo ou o violinista... A metáfora traz em si a vontade de "esculpir um corpo maravilhoso" a partir de seu corpo quotidiano: "O teatro começará a se tornar algo de grande quando o ator dotar de uma nova forma o material divino que lhe foi dado, uma nova forma que a natureza não deu ao homem e que só o ator pode criar em si, cinzelar e mostrar. Se o ator observasse mais amiúde o trabalho do acrobata!" escreve o encenador-pedagogo.[18] Para os alunos de seu Estúdio do período pré-revolucionário, que ele leva com freqüência ao circo, Meyerhold lê trechos do conto de Anatole France *O malabarista de Notre-Dame*, que ressalta a inteligência e a espiritualidade do corpo do malabarista.

15. "As glosas...", art. cit., p. 75.

16. *Idem*, p. 75. Em 1930, Meyerhold identifica o ator Iujin a "uma cômoda" e reitera: "Um ator não pode se deslocar em cena como um gramofone", in *Écrits sur le théâtre 1930-1936*, vol. III, p. 85.

17. *Écrits sur le théâtre 1891-1917*, vol. I, nova edição revista e aumentada, 2001, p. 177.

* No original, *raccourci*, termo técnico utilizado em desenho para referir-se a uma nova perspectiva sobre um objeto. (N. da T.)

18. "As glosas...", art. cit., p. 88.

Suas próprias experiências de ator com Stanislavski levaram-no a desconfiar do "reviver". Mais radicalmente ainda, ele afirma, com Sybil Vane, a atriz de *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde (que ele filmou), a impossibilidade para o ator de representar uma paixão que o queimasse intensamente[19] e que perturbaria a precisão, o brilho de sua interpretação. Livre da tarefa de sentir emoções – por um mergulho na memória afetiva e por uma concentração que o isola do público –, o ator meyerholdiano procura desde cedo "atingir o interior pelo exterior",[20] executando ações físicas controladas e assimiladas e interrogando a memória das grandes épocas do teatro.

"Fundar um teatro análogo àquele que o marionetista soube conquistar"[21]

Esse corpo não realista tem realmente parentesco, como censuraram a Meyerhold, com o da marionete, puro mecanismo sem alma e sem paixão? O modelo da marionete é utilizado pelo próprio Meyerhold, do mesmo modo que Craig formulava o conceito de "supermarionete". Modelo: *ao mesmo tempo* em sua incapacidade de ser bonito – a "beleza", a "graça" são repudiadas por Meyerhold e é este, em grande parte, o sentido de seus ataques à prática de Alexandre Tairov[22] – e na perfeição sóbria, econômica de seus movimentos despojados do fortuito e do inútil. Como Kleist, Meyerhold considera que a perfeição do movimento só pode ser alcançada

19. "Talvez eu conseguisse representar uma paixão cuja perturbação eu ignorasse, mas não posso representar aquela que me queima intensamente", diz Sybil Vane. A frase é citada em *Ljubov' k trëm apel'sinam*, 1915, n. 4-5-6-7, p. 209.

20. "Aula de encenação n. 13 (Ciência da cena) – Notas sobre o grotesco", 23 de agosto de 1918, in V. Mejerhol'd, *Lekcii 1918-1919*, org. O. Feldman, Moscou, OGI, 2000, p. 149.

21. *Écrits sur le théâtre*, vol. I, *op. cit.*, p. 182.

22. Meyerhold fala de seus atores como de "um bando de marinheiros", por oposição ao que ele considera a afetação formal, estetizante dos atores de Tairov, cf. *Écrits sur le théâtre*, vol. III, p. 150. Ver também como Craig, em "Reproches à quelques danseurs", em *Le théâtre en marche*, Paris: Gallimard, 1964, propõe-lhes que "treinem usando uma armadura leve", "para refrear os movimentos inúteis."

na mais perfeita inconsciência (animais, bonecos) ou na mais total consciência. Ele sublinha a maneira pela qual só uma organização consciente do movimento do ator pode engendrar no espectador uma emoção dramática – seu movimento, inorganizado, natural, produz emoções de um outro tipo e, antes de tudo, estéticas. Portanto, o objetivo precípuo do ator meyerholdiano não é sentir, mas dominar os meios de transmitir ao público uma partitura de emoções, sugestões, questionamentos, impulsões e deslanchar os processos que convocam imaginação e reflexão, pôr em jogo uma forte atividade associativa de seu *parceiro-espectador* sem o qual o espetáculo não existiria: é nele que devem nascer as emoções ligadas aos sentimentos que o ator, sem os experimentar, tem condições de suscitar.[23] Nem naturalista, nem psicológico, temendo mais que tudo o "sentimental", o jogo do ator meyerholdiano se desenvolve a partir de um estado cênico de base, a *alegria* (Brecht também vai falar do prazer de atuar). No entanto, ele não deixa de lado a psicologia. Mas a "construção das emoções" se dá, antes de tudo, na platéia.

É, portanto, sobre a interação palco-platéia, ou antes, sobre o par ator-espectador, que Meyerhold coloca, de saída, a ênfase em seu "teatro da convenção" ou teatro do "realismo musical". Ele forma o ator na *co-presença* do público, fazendo-o domesticar a proximidade do espectador, "quarto criador", em vez de construir uma quarta parede para protegê-lo do terrível buraco negro da platéia.[24] Por mais bem-sucedido que seja o que acontece em cena, isso só tem valor em função do que se passa na platéia. É o que Meyerhold expressa na crítica que faz a *O jardim das cerejeiras* do Teatro de Arte de Moscou em 1904: "Em cena, há personagens vivos, inúmeras características magníficas e interessantes: uma lua de verdade, terra de verdade, mobília de verdade, mas o essencial – o

23. Cf. a atuação de M. Tchekhov que podia comover profundamente a platéia, ao mesmo tempo que punha em grande risco a seriedade de seus comparsas, que ele distraía com palhaçadas.

24. Cf. especialmente V. Soloviev. "História da técnica cênica da *commedia dell'arte*", in *Ljubov' k trëm apel'sinam*, 1914, n. 4-5, p. 65, que fala de "educar esse sentimento de não-medo da platéia por meio de exercícios complexos realizados na beira do proscênio". Cf. também B. Picon-Vallin, "Meyerhold et le théâtre russe du XX[e] siècle", in *Les conférences d'une saison russe*, *op. cit.*, p. 72-74.

golpe desferido sobre as cordas doentes da alma do espectador – está ausente".[25]

Dito de outro modo, e falando metaforicamente, não são as lágrimas do ator o que importa, mas as do espectador, e, nas apresentações realizadas em seu teatro, Meyerhold olhava mais para a platéia do que para a cena... Essa relação essencial com o público é ainda mais exigente: o ator não deve nem adulá-lo, nem se deixar levar como um bobo por um espectador desprovido de bom gosto. Ele teme os efeitos fáceis. Trabalha com aquela parte do público que colabora com ele, que até o "corrige", mantém um contato ativo com esses espectadores, levando em conta suas reações, suas "falas", e nos anos 1920 será estabelecida uma lista potencial, precisa e desenvolvida de tudo isso.[26]

Relação entre ator e personagem

Considero aqui o "ator meyerhodiano" como uma ficção que corresponderia a uma síntese das concepções do encenador a respeito do trabalho do ator em diferentes estágios de seu trajeto artístico, assim como elas se manifestam não apenas em seus artigos e livros, em suas intervenções orais, seus programas de curso – e são muito numerosos – mas também nos estenogramas de ensaios nos quais o trabalho e sua evolução são cuidadosamente anotados por seus colaboradores.

À medida que se opera a aproximação entre "o novo ator" e o espectador, ocorrem um afrouxamento notável do laço de identificação entre ator e personagem atado por Stanslavski e uma complexificação das relações que eles mantêm no processo do jogo do ator. Não entrar na pele do personagem sem saber sair dele...

A criação de personagens que povoam a cena meyerholdiana comporta, sem dúvida alguma, um estágio de aguda e profunda análise, mas três elementos definem as suas especificidades. E, antes de mais nada, o estilhaçamento da consciência moderna se reflete no teatro meyerholdiano (forma, técnica, conteúdo) – sob essa perspectiva, o sistema e o teatro stanislavskianos permanecem como os herdeiros do século XIX. Meyerhold está, sem dúvida, mais próximo de Joyce que de Tolstoi, de

25. Notas de Meyerhold, verão de 1904, RGALI (Arquivos russos de literatura e de arte), 998, 1, 385.

26. Cf. em especial Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, vol. III, p. 116.

todo modo, está mais próximo da linha de Gogol e Dostoievski tais como os compreendeu a crítica russa, quando começou a renovar sua interpretação, no início do século. Além disso, Meyerhold sabe que a psicologia é uma ciência jovem, em movimento, e que convém segui-la em suas descobertas mais recentes. Por fim, o modo de trabalho teatral, que considera todos os elementos de análise e de observação como *materiais para uma composição poética, de tipo convencional*, quebra qualquer continuidade psicológica, sublinhando suas rupturas por uma *montagem* "cubista" das diferentes facetas do personagem. No tratamento de seu (ou seus) personagem (personagens) – porque o ator meyerholdiano pode desempenhar vários no mesmo espetáculo, às vezes na mesma seqüência –, o ator está mais próximo de Picasso que de Venetsianov, retratista russo do século XIX.

Assim como o escritor Kornei Tchukovski ficará tocado pela profundidade psicológica dos espetáculos meyerholdianos, o ator Mikhail Tchekhov escreverá que, se Stanislavski é psicólogo, Meyerhold é "superpsicólogo": no sentido em que a psicologia, longe de ser negada, é ultrapassada num sistema de atuação em que o ator é colocado diante de tarefas psicofísicas de criação de imagens espaço-rítmicas, sem função ilustrativa em relação ao texto. Para tornar-se encenador, é preciso deixar de ser ilustrador, escreve Meyerhold. Ele poderia fazer a mesma constatação a respeito do ator. Muito cedo, aliás, ele sublinhou que o corpo pode expressar o contrário do que o texto diz: "o que distingue o teatro antigo do novo é que neste último a plástica e as palavras estão submetidas a seu próprio ritmo e até se separam, dependendo das circunstâncias".[27]

Presente na análise do texto e das situações, a abordagem psicológica do personagem é apenas um instrumento de trabalho. Porque, nesse tipo de teatro, a representação da vida passa pela morte. Em primeiro lugar, falando historicamente, visto que Meyerhold fez seu ator passar pelo nível de existência, ou melhor, pelo nível de não existência que a cena simbolista exigia, tragada pelo sopro da morte, da imobilidade e do silêncio. Mas trata-se de uma metodologia global: de fato, o personagem de teatro, tal como Meyerhold o concebe, deve "matar" o indivíduo quotidiano. O personagem vive dentro dos limites da cena – espaço-tempo onde nada é como na vida, onde a música, por exemplo, pode se tornar sua respiração ou mesmo sua emoção. O palco é um lugar experimental,

27. V. Meyerhold (1907). *Écrits sur le théâtre*, vol. I, *op. cit.*, p. 111.

e até fantástico, pela concentração espaço-temporal em que implica, como o espaço-tempo em que escritores como Gogol e Dostoievski "sacodem" suas criaturas, colocando-as em situações não realistas, das quais elas terão, efetivamente, que escapar.[28]

Esse personagem de teatro é uma máscara tal que, por exemplo, por trás do Khlestakov (*O inspetor geral*) do palco, vai se perfilar toda uma série de Khlestakovs possíveis. Ele se constrói a partir de sua *função cênica*. A renovação da definição de *emprego*, concebido como a forma da participação do personagem na mecânica da ação dramática, dá ao ator as modalidades de sua influência sobre a dinâmica da intriga, segundo sua relação particular com a sucessão de obstáculos que a compõem[29] e segundo seus próprios dados corporais e vocais. O conhecimento dessas fórmulas de base lhe permite tanto pô-las em prática quanto romper com elas para tentar uma "abordagem paradoxal" (utilização do *contra-emprego*).

Diante do personagem, o ator não deve "jamais se perder", porém modular a distância que o separa dele. O "texto" do ator não coincide com o do personagem que ele avalia, do qual ele se faz advogado ou procurador, e a respeito do qual exprime suas próprias intenções criadoras. O "pré-jogo", fase muda antes de dar o texto,[30] tem, como primeira função, despertar o artista no ator.

Entre terra e céu...

Depois de ter assim afastado o ator de seu personagem, Meyerhold o coloca no coração de três espaços-tempos encaixados uns nos outros. O primeiro: *a história do teatro*, suas tradições transmitidas pelas lendas orais sobre a atuação de seus predecessores – ainda mais impressionantes pelo fato de elas serem pouco nítidas na evocação das proezas e dos segredos técnicos, exigindo do aprendiz que ele se supere para imaginar algo equivalente – e pelos livros que lhe permitem tornar-se um pesquisador, incitando-o a seguir as trilhas que os grandes atores de um passado já distante abriram, tudo isso antes de descobrir seu próprio caminho. O segundo: *o presente de sua época*,

28. Cf. B. Picon-Vallin, *Meyerhold*. Les voies de la création théâtrale, vol. 17, Paris: Éditions du CNRS, reimpressão 1999, p. 245.

29. *Idem*, p. 135.

30. Meyerhold sublinha a incapacidade de seus atores de se utilizarem do pré-jogo no espetáculo *Boubous*, por não serem ainda rápidos o suficiente.

vivido em um espaço geográfico e político preciso, o de uma cidade – primeiro Petersburgo e depois Moscou –, e do qual o ator deve dar conta diante do público e com ele. O terceiro: *a obra que ele interpreta* e que não se limita jamais à peça representada – ela é apenas um "trampolim"[31] –, na medida em que se expande para abarcar a totalidade do mundo do autor encenado, incluindo também autores que constituem o repertório coerente do teatro.

O palco que Meyerhold situa metaforicamente entre céu e terra é transformado por ele em um vasto campo de operações amplamente aberto, às vezes um pouco mais para a história do teatro, às vezes um pouco mais para o mundo, segundo as décadas e sua evolução na Rússia revolucionária. Meyerhold dinamiza esse campo de ação pelas tensões de uma dialética que fecunda o trabalho artístico em todos os seus estratos (nos quais as inovações mais vanguardistas se nutrem das mais antigas tradições) e que torna o trabalho do ator o mais "agudo" possível. O ator deve construir sua existência cênica *entre* improvisação e autolimitação – a evolutividade e o inacabamento inerentes à prática teatral, e a perfeição, a fixidez da forma visada. *Entre* conservação e inovação – a *magia* de uma arte antiga, seus *segredos* e a *racionalidade* de uma "ciência da cena" (*scenovedenie*). *Entre* a vivacidade de uma arte popular e o refinamento de uma arte elitista. *Entre* a figura do ator-mediador,* aquele que volta de entre os mortos, que ressuscita as técnicas de um Mamont-Dalski, de um Di Grasso, de um Salvini ou de um Sadovski, e a de um cidadão engajado. *Entre* a eternidade do teatro de feira[32] e a atualidade dos tablados construtivistas. *Entre* o trágico e o cômico, *entre* o familiar e o estranho, *entre* o cômico e o horrível, *entre* o belo e o monstruoso ("O belo deve sempre surgir em uma certa relação com o monstruoso, assim como a flor luminosa deve sua beleza à cor negra da terra"[33]). Organizar seu corpo, pensar sua atuação e estruturá-la em função dessas séries de oposições, cuja lista fornecida acima está longe de ser exaustiva, são operações geradoras de *distâncias variáveis*, necessárias à *criação – para o espectador – de dispositivos de visão ativa, não fusional*, estrangeirizante.

31. "As glosas...", art. cit., p. 71.

* No original, *acteur-passeur*. O "passeur" é aquele que, como Caronte, o condutor da barca que leva os mortos ao Hades, faz a ligação entre dois mundos. (N. da T.)

32. *Écrits sur le théâtre*, vol. 1, *op. cit.*, p. 187: "O teatro de feira é eterno."

33. "Aula de encenação n. 13 (Ciência da cena) – Notas sobre o grotesco", 23 de agosto de 1918, in V. Mejerhol'd, *Lekcii 1918-1919*, *op. cit.*, p. 152.

Se Stanislavski convoca o ator a criar a partir de si mesmo e da vida quotidiana que o envolve, Meyerhold ensinará o ator a beber sempre em duas fontes: a vida, cuja observação atenta nutre constantemente seu imaginário, e a história do teatro, marcada pelas grandes épocas e pelos homens de teatro da Antigüidade, os célebres "Antigos". Ele dota, assim, o ator de uma identidade profissional na qual se associam os deveres do herdeiro, a quem incumbe fazer frutificar a herança, e os do homem público, cuja missão é concentrar o quotidiano para tornar manifesto o que não é visível, comunicando, ao mesmo tempo, ao espectador de hoje a energia que lhe falta e da qual ele necessita para reconstruir o mundo.

Meyerhold designa sua pesquisa sob o termo genérico de "grotesco" – procedimento ou estilo – que ele define sintomaticamente por seu impacto sobre o público, pelo "modo constante pelo qual ele arranca o espectador de um plano de percepção que ele mal havia acabado de adivinhar, levando-o para um outro, que ele não esperava."[34] Esse deslocamento constante dos planos de percepção é tributário de um jogo de contradições, oposições, coerções, que articula simultaneamente a expressividade corporal do ator e seu projeto significante. À maestria de um tal jogo corresponde ao mesmo tempo a procura de uma formação geral, o desejo incessantemente reafirmado de encontrar os princípios de base sobre os quais repousa toda teatralidade e a busca de técnicas necessárias para um teatro bem especial, o da tragicomédia da *impostura*, tema privilegiado da criatividade meyerholdiana, tal como aparece em suas obras fundamentais.

Nas 4 próximas páginas:

O inspetor geral, 1926. Para dar uma idéia do trabalho do ator em movimento, agregamos aqui às fotos do espetáculo observações de críticos de teatro soviéticos (tradução para o francês de B. Picon-Vallin). No papel de Khlestakov, dois atores de físico bastante diferente sucederam-se entre 1926 e 1937: Erast Garin e Serguei Martinson. As fotos pertencem à coleção de B. Picon-Vallin.

34. *Rampa i zizn'*, Moscou, 1911, n. 34.

► Estréia de *O inspetor geral*, em 1926. À esquerda, Khlestakov, interpretado por Erast Garin, sentado ao lado do governador da cidade (P. Starkovski). Seus braços ocupam o espaço, um cigarro volteia entre os dedos de sua mão esquerda e suas pernas estão cruzadas de um modo muito estranho.

Khlestakov/Erast Garin

O Khlestakov-fantoche, como que feito de *papier mâché*, o Khlestakov sonâmbulo de Garin não anda, ele nada em cena. Condecorado com um *boublik* [espécie de rosquinha doce] que balança absurdamente em seu peito, ele brilha nas roupas de outra pessoa, em êxtase, e num semi-esquecimento lança suas besteiras e gabolices, arrota de modo repugnante ao falar das "flores do prazer", olha em torno de si com olhos que nada vêem. Todas as suas ações indicam que está simplesmente estupefacto com seu misterioso sucesso e que não tem forças para resistir a ele, para manter seu equilíbrio psíquico. Forças desconhecidas fazem com que todos se curvem diante dele [...] Com entusiasmo, ele se persuade de que, talvez pela primeira vez na vida, escutam-no, levam-no a sério, seguem cada um de seus movimentos e nele desperta um artista que, num semitorpor, cria sua própria grandeza. Ele já não fala mais, ele quase canta, ou, ao contrário, sussurra de maneira enigmática, sufocando seu próprio discurso para não acordar nem interromper seu doce sonho. Ele se torna poeta e o tema de sua poesia é ele próprio: com inspiração, ele se encarna no personagem criado pelos funcionários públicos esmagados sob o efeito do medo; ele improvisa, como em transe, e transforma-se, enfim, naquilo que ele, em realidade, é: uma miragem, uma ilusão de óptica, uma aparência.

S. Tsimbal, "Sobre E. Garin", in *Raznye teatral'nye epohi*, Leningrado: Iskusstvo, 1969, p. 42-43.

Khlestakov/ Serguei Martinson

O Khlestakov de Martinson fazia tudo depois de madura reflexão, mas cada ação parecia disparatada, absurda, ilógica. O ator acumulava com tanta rapidez, no personagem, detalhes que se contradiziam, que chegava a dar a impressão de instabilidade, de irrealidade, de fantasmagoria, que o encenador exigia.

A concentração lúcida desse Khlestakov pouco sorridente se avizinhava de uma estranha maneira de uma atuação excêntrica. Na cena da mentira, ele não controlava seu discurso, o corpo não estava mais submetido à cabeça. Os olhos fixos exprimiam o espanto e o medo daquilo que os lábios diziam. Mas as pernas tinham uma vida independente: ora elas voavam, ora desenhavam espirais fantásticas ou vibravam, como um pedido de que se retirassem antes que fosse tarde demais. O ritmo dessas ações não era simplesmente mecânico. A vida do corpo era levada a uma não concordância trágico-bufona com a natureza da razão. [...] Não se via apenas a maestria sem igual, mas o desenvolvimento de um pensamento que polia, afiava o personagem.

I. Romanovitch, "S. Martinson",
in *Teatr* n. 2, p. 91-92, 1979.

Aqui o cômico é levado até o horror. [...] Martinson utiliza apenas os lábios para falar, às vezes como um sonâmbulo. Ele mente de modo fantástico, conservando uma seriedade imóvel no rosto e uma fé profunda na baixaria de sua mentira. Seus movimentos e seu comportamento são inesperados e descoordenados. Não se sabe o que ele faz – se ele beija ou estupra. Se vai chorar ou... não, ele não ri [...]. A amargura do riso de Gogol o envenenou. Ele é cômico sem sorrir, até o horror, até fazer-nos estremecer.

V. Tchacovets, "Os cumes da arte",
23 de abril de 1929, RGALI 998, 1, 364.

Em 1930, Khlestakov foi interpretado por Serguei Martinson.

Uma busca: a história como reservatório do novo

Desejo reconstruir sobre antigas verdades, que na arte não envelhecem jamais.

E. G. Craig[35]

Devemos condensar no teatro todas as melhores técnicas das épocas autenticamente teatrais.

V. Meyerhold[36]

Renunciar ao acidental, ao fortuito, ao diletantismo, a tudo o que é contrário à arte. Procurar, como propõe Craig em *Da arte do teatro*, leis para o teatro,[37] ou, mais precisamente, descobrir, para um teatro considerado autônomo, suas próprias leis. Elas versarão, primeiro, sobre a atuação e o que Meyerhold designa pela expressão "movimento cênico" que, sob a pena de Eisenstein, vai se tornar "o movimento expressivo". Essa pesquisa permanecerá em aberto, e a ausência de qualquer publicação definitiva a esse respeito – independentemente de Meyerhold ter caído em desgraça nos anos 1930 e depois ter sido condenado à morte por um tribunal militar – só vem confirmá-lo. Não houve, nos anos 1920, publicação conseqüente sobre a biomecânica (fora o que está na brochura *O emprego do ator* e alguns artigos como "Crítica do livro de A. Tairov"), apesar de um dossiê datilografado, bem preparado e conservado nos arquivos do GosTIM, depois nos arquivos de Moscou RGALI. Sem dúvida porque, separada do contexto da rica formação do ator tal como a compreendia Meyerhold, sua utilização para tentar transformar rapidamente "uma cômoda falante" em ator parecia problemática, até mesmo perigosa, aos olhos do Mestre desde os anos 1920. De fato, as leis do teatro (*zakony*) não são receitas, e talvez mais que os estudos e exercícios de biomecânica, mais que o treinamento tomado ao pé da letra, tenham con-

35. E. G. Craig, *Daybook I*. Archives The Humanities Research Center, University of Texas at Austin.

36. *Écrits sur le théâtre*, vol. II, p. 114.

37. *De l'art du théâtre*, *op. cit.*, p. 69.

servado o interesse os enunciados que presidem à sua execução, formulados como se se tratasse de artes marciais.[38]

Para decifrar "os hieróglifos secretos" do teatro,[39] Meyerhold pressente muito precocemente que o ator necessita de um longo e minucioso estudo de *todo o teatro*: ele deve "mergulhar no estudo das fabulosas técnicas das épocas em que o teatro era teatral",[40] graças a uma abordagem comparativa das diferentes tradições. Assim, em diferentes lugares, os atores trabalham sob a regência do encenador numa pesquisa experimental imediatamente aplicada. Dedicados a verificar matematicamente o conjunto do passado teatral – mundial e não apenas russo – e a preparar o material para a cena do dia seguinte, esses lugares são denominados, segundo a época: Estúdio, Ateliê, Escola, Laboratório, Instituto, *Technicum*. É no âmbito desses "laboratórios", intimamente ligados a seu teatro,[41] que, para dotar seus atores de um *corpo de teatro*, Meyerhold organiza para eles "expedições" mentais e físicas entre oriente e ocidente, entre Ásia e Europa – que hoje chamaríamos de "transculturais" – cercando-os de historiadores do teatro, especialistas de diferentes áreas lingüísticas, a quem propõe um tipo novo de pesquisas. Esta iniciativa anuncia as grandes viagens ao Japão, à Coréia ou à China empreendidas por encenadores e atores que, no fim do século XX, terão realmente condições para se deslocar até lá.

As referências concretas que balizam os interesses de Meyerhold são: o teatro de feira, o *balagan* de sua infância, o circo que abriga os últimos vestígios do teatro de feira, as apresentações de Sada Yakko e Hanako, trânsfugas pouco ortodoxos de um kabuki adaptado ao olhar ocidental, as danças dos nativos das ilhas Samoa, rituais do Pacífico Sul,

38. Cf. "Énoncés sur la biomécanique", traduzidos em *Bouffonneries*, Lectoure, n. 18/19, 1989.

39. *Ljubov' k trëm apel'sinam*, *op. cit.*, p. 70.

40. *Écrits sur le théâtre*, vol. I, *op. cit.*, p. 260.

41. Cf. *Écrits sur le théâtre*, vol. III, p. 89: Meyerhold fala de seu teatro como de um lugar especial, que deve ser considerado um estabelecimento de pesquisas cênicas dotado de um laboratório eficiente. Ele fala também do palco como de um laboratório ("Palestra sobre as técnicas da arte do ator", Leningrado (1925). RGALI, 998, 1, 507).

que ele viu em Hamburgo, as turnês russas de atores como o siciliano Di Grasso, o contato direto, porém mais tardio, com uma trupe de kabuki em 1930, em Paris,[42] os encontros com os atores turcomenos ou uzbeques por ocasião dos deslocamentos do GosTIM no sul da União Soviética ou ainda o trabalho de alguns atores de cinema, e em primeiro lugar o de Chaplin, que ele aproximará dos intérpretes do kabuki. Através dessas experiências como espectador e da consulta a uma documentação iconográfica e textual bastante farta relativa ao teatro elisabetano, ao Século de Ouro espanhol, ao conjunto do teatro japonês (ver, por exemplo, o modo pelo qual ele se refere ao nô, ao montar *Don Juan* de Molière), ou à *commedia dell'arte*, trata-se de interrogar as tradições numa tentativa de reconstrução que nem é restauração, nem descongelamento: assim a *commedia dell'arte* é estudada no processo de sua evolução histórica. Segundo a bela fórmula de Eugenio Barba, a história do teatro aparece como o reservatório do novo, e o saber adquirido sobre o movimento é imediatamente reinvestido num corpo de hoje, sem nenhum ranço de nostalgia. Bem no início dos anos 1920, os trabalhos dos fisiologistas, psicólogos, reflexologistas russos (Pavlov, Setchenov, Bekterev, Belenson, Bublikov...) e americanos (James e sua "teoria periférica das emoções") ou até franceses (o médico Duchenne de Boulogne) fornecem os esquemas para formular essas descobertas em linguagem contemporânea, para oferecer-lhes esquemas dinâmicos nos exercícios e estudos de biomecânica cuja origem está precisamente no trabalho sobre a *commedia dell'arte* no Estúdio de Petersburgo (1913-1916). Eisenstein levará mais longe a teorização, baseando-se em outras fontes científicas.[43] História e ciência alimentam o trabalho do ator.

42. A trupe de Tokujiro Tsutsui que Meyerhold viu em Paris não é uma trupe de kabuki autêntico, ela foi montada para turnês nos EUA e na Europa pelo dançarino Michio Ito (cf. B. Picon-Vallin. *Meyerhold. Les voies de la création théâtrale*, *op. cit.*, reimpressão 1999, p. 426).

43. Como Rudolf Bode, Jean d'Udine, Klages, Havelock Ellis (*The dance of life*, 1923) etc.

Uma arte requer técnicas: a abordagem biomecânica

Para atirar com o arco, é preciso primeiro retesá-lo.

V. Meyerhold[44]

O corno magnífico constitui, em 1922, o manifesto da biomecânica em cima de um dispositivo construtivista concebido como uma máquina de representar para o ator. A abordagem biomecânica da atuação, deduzida de um longo trabalho de pesquisa, concentra, num processo criador que leva *do pensamento ao movimento, do movimento à emoção, da emoção à palavra*, um certo número de características em obra nos teatros tradicionais, assim como no *boxe* (cuja prática poderá, em 1924, para os atores do Teatro Meyerhold, substituir o ateliê de biomecânica). Vou citar rapidamente algumas dessas características.

- Participação total do corpo no menor gesto executado em cena: "Se a ponta do nariz trabalha, o corpo todo trabalha".[45] Princípio do *otkaz* ("sinal de recusa"), fundamental, que vai ao encontro do que Barba denomina, em sua antropologia teatral, "o princípio das oposições". O *otkaz* é a indicação plástica e dinâmica de uma separação entre dois movimentos, o que se conclui e o que começa, um momento breve, em sentido contrário, opondo-se à direção geral da ação: é um recuo antes de avançar, uma flexão antes de levantar-se, um impulso da mão que se ergue antes de bater.
- Trabalho sobre um equilíbrio continuamente perturbado e sobre o deslocamento do centro de gravidade. Importância da atuação contida, econômica: uma reserva de energia deve ser constantemente mantida "com o pé no freio" (máximo de intensidade para um mínimo de atividade). Conceito ligado à idéia de freio que designa o ralentar da ação antes de uma explosão, de um paroxismo.
- Valor prático e expressivo do *olhar* que sustenta a intenção e pontua todos os gestos. As pernas são *molas*. As mãos são treinadas para a

44. *Écrits sur le théâtre*, vol. III, p. 156.

45. "Énoncés sur la biomécanique", *op. cit.*, p. 215.

manipulação de objetos reais ou imaginados – a flecha que o atirador de arco oriental pega com destreza numa aljava repleta, os tecidos de diferentes texturas que apenas com o movimento da mão o ator é capaz de fazer surgir diante do espectador cuja atenção foi despertada. Os objetos são os parceiros do ator, eles também têm seu "texto". Entre suas mãos, tornam-se "uma parte de seu corpo".[46] Quanto ao figurino, também ele é uma extensão do corpo – como os *water-sleeves** da ópera chinesa ou as mangas largas da túnica branca do Pierrot. Aqui, a ação plástica é a base da arte do ator: o movimento não é acessório, ele é a fase principal da atuação. A palavra e, antes de mais nada, a exclamação brotarão de uma configuração corporal bem determinada no espaço. "As palavras são bordadas sobre a tela dos movimentos", escreve Meyerhold já em 1907.

O ator meyerholdiano decupa a partitura gestual de uma ação, como Pavlov fez com o reflexo, em intenção/ação/reação, e essas articulações estão destinadas a ampliar a precisão da atuação individual no interior da *atuação coletiva*. O movimento cênico é precedido de uma intenção ou responde a uma tarefa que o corpo do ator deve estar preparado para realizar. A pose, a parada são concebidas como um estágio intermediário entre dois movimentos: a imobilidade da pausa expressiva está carregada de seu dinamismo.

O treinamento biomecânico está ligado a um "teatro no qual age não o personagem, mas o ator que o representa".[47] Ele abre para o ator o "conhecimento de si no espaço".[48] Executados como música, os estudos de biomecânica são gamas que ensinam a importância do *desenho*, da plástica do papel. Procedimento que parte do exterior em direção ao interior? A fórmula meyerholdiana dos anos 1910 é, sem dúvida, simplista demais. A busca de uma percepção interna e virtuosística da imagem do corpo em movimento – consciência dos equilíbrios, das tensões e das relações entre as diferentes partes do corpo-material – não é

46. Cf. Aulas no GVYRM, outubro-novembro de 1921, RGALI, 998, 1, 734.

* Mangas dos quimonos de seda que, a cada movimento dos atores, produzem reflexos semelhantes aos da água corrente. (N. da T.)

47. Entrevista de A. Levinskij, in *Teatral'naja zizn'*, 1989, n. 6.

48. RGALI, 998, 1, 739.

Exercício biomecânico sobre o peso do corpo do parceiro, 1922. Primeira turma de atores meyerholdianos. (D.R., col BPV)

também a busca de uma técnica não-psicologizante? O desejado materialismo se aproximaria então de certas experiências espirituais às quais se assemelha a do pianista que, dominando completamente a técnica e a construção de uma obra, pode pensá-la enquanto a executa.

A abordagem biomecânica da atuação no projeto meyerholdiano assimila o corpo a um motor que aciona alavancas,[49] mas não reduz absolutamente o ator ao estado de máquina (mesmo se pode permitir que ele mostre o mecanismo, a marionete dentro do personagem). Ela o conduz em direção a um trabalho teatral consciente, leva-o a *se ver* no espaço, a mostrar o personagem sob todos os ângulos. Ela não nega sua capacidade de improvisação (cujas condições imprescritíveis são "o conhecimento da arte do teatro e a cumplicidade de uma trupe",[50] de um conjunto). Enfim, como observou M. Tchekhov, Stanislavski, que parece insistir sobre a importância da imaginação, acaba levando o ator a um tipo de atuação realista, enquanto que

49. Seleção de textos de Meyerhold para a constituição de um dicionário de termos de teatro, RGALI, 998, 1, 674.

50. *Idem*.

Meyerhold, a partir de um roteiro extremamente material e concreto, o faz sempre pender para o fantástico. Boris Pasternak falará, a respeito de *O inspetor geral*, de uma "musculatura da imaginação". Longe de tolher o ator, essa maestria do movimento cênico desenvolve nele, ao contrário, uma "cintilação da imaginação", que ela libera, oferecendo-lhe um estoque de combinações variadas para alimentar improvisações eficazes. Por meio da utilização racional e consciente de seu corpo, o ator que se impõe no palco está livre de toda imitação da vida e pensa através de imagens. O jogo físico está associado, até mesmo assimilado, a uma atividade que é intelectual.

O "tragicomediante" e a música

Depurada na ascese do "teatro-meeting" (1920-1921), a atuação se tornará, em seguida, cada vez mais complexa, submetida à forma musical. O ator meyerholdiano[51] é um ser duplo – *ao mesmo tempo organizador e material organizado*, princípio ativo e princípio passivo, portador, ao mesmo tempo, de um personagem contemporâneo e de uma máscara teatral tradicional. Se a primeira parte dessa formulação é devedora do vocabulário produtivista, a idéia está longe de ser nova, mas aqui a dualidade é *radicalizada*, ela é vivida plenamente pelo ator em todos os níveis de sua existência cênica, de seu trabalho corporal, de suas próprias tarefas de composição. Ela estrutura as tensões do jogo individual e coletivo, a forma polifônica dos jogos de cena bem como do conjunto da encenação.

Agir sobre tablados constituídos por uma máquina de representar construída em vários níveis ou enfrentar a limitação de uma área de jogo muito reduzida, arrancar o gesto ao mimetismo, não reproduzir a vida no teatro, jamais ilustrar o texto. O corpo quotidiano é considerado um material que deve ser aperfeiçoado a ponto de fazer dele um instrumento não tanto a serviço do encenador quanto do próprio ator, ator-músico, ator-compositor (metáfora que, substituindo a do "ator-malabarista", justificará a complexificação progressiva da atuação). Ao corpo natural se opõe um corpo treinado e organizado, um corpo quase "versificado". O ator deve temer a "formafobia" e dar prioridade às exigências da forma, em detrimento da expressão do temperamento.[52]

51. No cartaz de *O corno magnífico* (1922), os atores são designados como "tragicomediantes".

52. Cf. E. Vakhtangov que insistia: "Nós não amamos suficientemente a forma."

Se a vida cênica do ator se desenvolve "sob a forma de um desenho", esse desenho é, ao mesmo tempo, plástico e sonoro, *musical*. A atuação é, quase sempre, acompanhada de música, que pode exprimir sentimentos no lugar do ator, e este pode, aliás, chegar até a representar o texto acompanhando-se ao piano, em cena. As vozes são distribuídas segundo sua tessitura e sabem intervir em duo, trio, quarteto ou em coro. Mas, sobretudo, a atuação está submetida ao *ritmo*, capaz de descolar do quotidiano e de "encantar" o tempo. Ele pode se tornar dança, coreografia (*Don Juan* é percebido como um balé, a atriz Maria Babanova como "a Pavlova do drama"); os momentos de paroxismo se exprimem por danças – de salão, inspiradas no jazz ou próximas às vezes das experiências dadaístas (como a performance do poeta Valentin Parnakh em *D. E.*). Podem ser também passagens nas quais, interrompendo sua atuação por uma seqüência dançada, o ator expõe o estado lírico de seu personagem ou o põe a nu de modo satírico. No pequeno fragmento filmado de *O inspetor geral* que os arquivos conservaram, vê-se Erast Garin literalmente dançar a bebedeira e o delírio de Khlestakov numa área de atuação exígua e atravancada.

Criador de formas plásticas no espaço, o ator, segundo Meyerhold, distingue-se por sua saúde, por sua firmeza, por suas qualidades de excitabilidade (rapidez de reações), seu espírito de invenção, sua presença de espírito, seu gosto, o sentido da medida, seu ouvido musical e a sutileza de sua percepção do espaço e do tempo cênico, calculado em centímetros e em segundos. É um ator tragicômico, que sabe que trágico e cômico são inseparáveis,[53] que usa a assimetria do contraponto para *desestabilizar* o espectador, que constrói seu "trabalho" a partir de contrastes e dissonâncias, multiplicando os planos para produzir *acordos* tanto com os outros elementos do espetáculo quanto com seus parceiros e que perturba pela leveza alegre de sua atuação.

Mas o treinamento muscular que o ator impõe a seu corpo só tem valor se ele o completar por um treinamento verbal e intelectual, se ele cultivar o espírito e, sobretudo, o "pensamento por imagens" (visuais ou sonoras), se continuar esse "treinamento" em museus (quadros), concertos, bibliotecas. O ator, segundo Meyerhold, é aquele que faz tanto do palco como da platéia um *meio* extremamente *reativo* e que, ao considerar o texto como uma parte (no sentido musical) de um conjunto cênico, está armado, até a ponta dos dedos para representar uma dramaturgia

53. *Écrits sur le théâtre*, vol. III, p. 116.

russa que até então tinha sido um fracasso quando encenada (as peças de Puchkin, Lermontov, Gogol...), a mesma "que não lida com personagens, mas com fantasmas teatrais".[54] É no âmbito desse projeto sintético que visa a encontrar a forma cênica do grande repertório clássico, contribuindo também para o desenvolvimento de um repertório contemporâneo, que ganham sentido todos os desmembramentos, fragmentações e rupturas dos quais o ator se assenhoreia. Apesar dos conflitos que o indispuseram com alguns de seus atores que o deixaram, mas buscavam, na maior parte das vezes, voltar a trabalhar sob sua direção, Meyerhold pensa num *ator-poeta*, engajado em sua época, como na história de sua arte e "livre na submissão".

O ator-poeta e a técnica

Meyerhold é o ator ideal. Eu o coloco acima de todos os outros. Mais alto até do que Chaplin, que reina sobre 5/6 do globo terrestre.

S. Eisenstein, 1931, RGALI, 1923, 2, 818.

***

Ensaiando. Quem, mais leve e mais jovem do que o mais jovem, improvisa uma dança em cena, quem voa sobre o praticável dando mostras de um ímpeto de adolescente? Meyerhold em seus 60 anos. [...] Quem chora em cena, representando o papel de uma jovem de 16 anos que foi maculada? E os alunos, prendendo a respiração, olham a cena, sem ver seus cabelos brancos nem o nariz pronunciado: eles vêem diante de si uma moça de gestos juvenis e femininos, ouvem as entonação tão cristalinas, tão inesperadas que as lágrimas que afloram aos olhos de cada um se misturam à alegria de um entusiasmo sem limites diante desses ápices geniais da arte do ator [...] Quem nunca viu Meyerhold ensaiando ignora o que há de mais precioso nele...

I. Ilinski (1934) *in Sam o sebe*, Moscou, 1973, p. 311.

***

54. Cf. *supra*, nota 46, RGALI, 998, 1, 734.

A música constitui sempre o roteiro dos movimentos, esteja ela presente realmente no teatro ou apenas suposta, cantarolada pelo ator que age em cena.

V. Meyerhold, in *Ljubov' k trëm apel'sinam*, 1914, n. 1, cf. *Écrits sur le théâtre*, vol. I, p. 234.

***

O ator que diz suas réplicas não apenas entra no personagem, mas, simultaneamente, consegue mostrar sua própria atitude em relação àquele que ele está apresentando. Essa atitude dupla é nova [...] O novo ator, por um sorriso, um piscar de olhos, pula para fora desse personagem e o público começa a compreender não apenas o personagem da peça, mas também aquele que o representa. Entre nós, de cada 50 pessoas, só quatro ou cinco começam atualmente a utilizar direito essa técnica – e ainda não conseguem fazê-lo ao longo da peça inteira, mas apenas em curtos trechos isolados.

V. Meyerhold (1927), RGALI 998, I, 674.

***

Cada jogo de cena excêntrico de Meyerhod tem sua origem numa análise das funções psíquicas, morais e emocionais dos personagens.

E. Gabrilovitch (1925), RGALI 963, 1, 1547.

***

A arte da encenação é saber harmonizar pelos jogos de cena o tecido melódico do espetáculo, isto é, o jogo dos atores.

V. Meyerhold (1934-1939), anotado por A. Gladkov.

***

Quando Gordon Craig falou da supermarionete, ele não disse realmente que era preciso livrar-se dos atores e substituí-los por bonecos. Disse que o ator deveria adquirir a técnica da marionete. Gordon Craig não é o único a se manifestar sobre esse tema. Essa idéia não é estranha ao teatro de Goethe. Goethe disse que o ator devia se assemelhar ao fumâmbulo. Evidentemente, isso não quer dizer que aquele que representa Hamlet deva fazer um número equilibrando-se sobre o arame.

Quando olhamos para uma marionete, vemos que ela conserva a mesma expressão no rosto, o mesmo figurino. A possibilidade que o ator tem de se assemelhar a um boneco permite-lhe alcançar efeitos inacessíveis àquele que não leva isso em conta.

O tema de um dos contos de Oscar Wilde é uma representação na qual atores de carne e osso se misturam a bonecos. Interrogada a respeito de suas impressões, uma das espectadoras responde que os atores a comoveram menos que os bonecos, que, eles sim, tinham-na comovido até as lágrimas. O que isso significa? Significa que, embora os bonecos nada sintam, o simples fato de mostrarem o que está determinado de antemão permite-lhes alcançar com precisão o objetivo projetado. É exemplar. O que o ator deve dizer? Posso entrar em cena, sofrer, chorar com lágrimas verdadeiras, mas se, ao mesmo tempo, meus meios expressivos não corresponderem a meus objetivos, meus sofrimentos não terão resultado algum. Posso soluçar, morrer em cena, e, ainda assim, o público pode não sentir nada, se eu não conhecer os meios de comunicar-lhe o que quero. Evocando a supermarionete, Gordon Craig queria dizer que não se vai muito longe com a atuação sentida, com a atuação a partir do interior. É preciso preocupar-se em adquirir meios técnicos, elaborar procedimentos que lhes dêem a capacidade de transmitir seus propósitos.

V. Meyerhold, aulas de 3-8 de outubro de 1921,
notas de K. Khersonski. RGALI 998, 1, 772.

***

– Na arte do ator, distinguimos a parte acrobática, a musical, a coreográfica, a arte de trajar um figurino e a arte de lidar com os objetos em cena.

– Um ator jamais é feio, ele é apenas incapaz de suportar a si mesmo ou incapaz de utilizar o próprio corpo.

– Pode-se distinguir um bom ator de um mau ator pelos olhos. Não se consegue ver os olhos de um mau ator. É necessário treinar os olhos, concentrar o olhar sobre objetos precisos e, se o olho resvala e se afasta de um dentre eles, obrigá-lo a permanecer ali pela força da vontade.

– O trabalho do ator é o conhecimento de si mesmo no espaço. É preciso estudar seu corpo de tal modo que, depois de ter assumido tal ou qual posição, se possa saber com precisão o aspecto que se tem naquele instante preciso.

– O estudo do corpo significa para o ator também o estudo do figurino que é, para ele, como uma parte de seu corpo.

V. Meyerhold no GEKTEMAS (Ateliês estatais de experimentação),
notas de N. Basilov.

***

O ator deve conhecer a construção da ação a partir da lei dos contrastes. O encenador deve temer o tom idêntico e constante, a monotonia dos trechos. A cena exige sempre movimentos paradoxais – é preciso que a coisa vá para o alto, depois para baixo.

V. Meyerhold, Aula na faculdade
para atores do GEKTEMAS, 18 de janeiro de 1929.
Museu Bakhruchin

***

– Todos os movimentos de nossos mecanismos físicos dependem de um centro principal, o cérebro.

– Os textos, os movimentos estudados pelo novo ator serão mecânicos se ele os põe em cena sem a participação do seu cérebro.

– Em cada ator deve haver um encenador.

V. Meyerhold, "Palestra sobre as técnicas
da arte do ator." (1925). RGALI 998, 1, 507.

***

Suponhamos dois atores de talento equivalente. O primeiro domina o movimento e conhece todos os segredos desse âmbito, o segundo não os conhece. Quem pronuncia melhor as palavras? Claro que é aquele que domina o movimento.

V. MEYERHOLD, Congresso dos trabalhadores do CosTIM, 1933, RGALI, 963, 1, 58.

***

O treinamento biomecânico representa para o ator o mesmo que o treinamento do músico. O músico estuda, ele tem exercícios para dar agilidade aos dedos, para trabalhar a posição de todo o seu corpo. Ele treina o balançar rítmico da cabeça, seu modo de operar o pedal etc. Há intérpretes que, quando tocam em concertos, não sabem se libertar desses elementos de treinamento. Dizemos então: "Bom pianista, mas excesso de ginástica, de acrobacia, de virtuosismo." [...] Mas há pianistas que sabem estabelecer uma fronteira clara entre os exercícios de ontem e o concerto de hoje. Durante o concerto, não resta nenhum indício desses exercícios. Eles são extraordinariamente preparados para executar uma obra musical determinada. A técnica deles não esconde sua visão do mundo, ao contrário, revela-a.

Elementos para um dicionário terminológico elaborado por estudantes, por volta de 1935, a partir de intervenções, conferências e entrevistas de V. MEYERHOLD, RGALI 998, 1, 674.

Tradução de Fátima Saadi

Reflexões sobre a biomecânica de Meyerhold*

Gostaria de começar com algumas observações sobre a biomecânica, tomadas de empréstimo a um encenador soviético contemporâneo, Aleksei Levinski,[1] que a ensinou depois de ter treinado com um ator já iniciado na biomecânica meyerholdiana nos anos 1930, Nicolai Kustov.

A. Levinski diz:

> O movimento biomecânico é um movimento cultural, ao contrário do movimento espontâneo, emocional. A biomecânica é racional, o essencial dela é o princípio voluntário. O ator deve ter consciência de si no espaço. [...] O objetivo destes exercícios: movimentar-se com o máximo de economia, de laconismo, de funcionalismo. Os exercícios ensinam uma abordagem formal do movimento no palco. E ainda o culto ao desenho. O desenho se torna um valor em si e um dos recursos cênicos fundamentais. [...] É o movimento de um teatro no qual quem age não é o personagem, mas o ator que o representa.[2]

* "Réflexions sur la biomécanique de Meyerhold" foi originalmente publicado em *Les fondements du mouvement scénique*. Actes du colloque international des 5, 6, 7 avril 1991, dans le cadre de la Maison de Polichinelle à Saintes – France. La Rochelle: Rumeur des Ages et Maison de Polichinelle, 1993, p. 61-70.

1. A. Levinski é encenador no Teatro Ermolova, onde dirige um Estúdio. Encenou *Esperando Godot*, no qual desempenhou o papel de Vladimir, com atores formados segundo o treinamento da biomecânica.

2. Entrevista de A. Levinski, em *Teatral'naja zizn'*, 1989, n. 6.

Levinski ainda sublinha, por meio da utilização racional de um corpo consciente, a primordialidade do ator, livre de qualquer imitação da vida.

No entanto, Meyerhold é encenador por excelência, encenador-autor que foi acusado de ter "matado o ator", de ter feito dele um "boneco". No início dos anos 1920, certos críticos chegaram a falar de "profanação da arte teatral". Mas, olhando melhor, o "rei" do "reino do teatro" parece ser mais o ator do "teatro de feira" meyerholdiano que o encenador, que seria apenas o "primeiro ministro".[3] Com exceção de um período muito curto, o ator permanece no centro do interesse de Meyerhold, lugar reconhecido na definição que ele dá do teatro em 1914:

> Mesmo se tirarmos do teatro a palavra, os figurinos, a ribalta, as coxias, o edifício teatral enfim, enquanto restarem o ator e seus movimentos cheios de maestria, o teatro continuará sendo o teatro. O espectador entende os pensamentos e as motivações do ator através dos movimentos dele, seus gestos e suas mímicas.

Meyerhold considera o movimento "como um fato submetido às leis da forma na arte [...]", "como meio de expressão extremamente poderoso na representação", chegando até a precisar algumas linhas depois: "o papel do movimento cênico é mais importante do que o de qualquer outro elemento do teatro".[4]

Muito precocemente, Meyerhold propõe um trabalho plástico e rítmico em oposição ao mergulho na memória afetiva dos seguidores de Stanislavski e à busca da emoção. "É preciso aperfeiçoar o corpo do ator"; ele sonha em propor ao ator uma partitura como a do intérprete-músico, em vez dos improvisos da intuição. Não se trata nem de reviver, nem de ilustrar, mas de *agir* para sentir e fazer sentir. Nada de concentração no seu próprio eu, mas uma busca nas profundezas da tradição teatral: "Os defeitos das nossas escolas de atores vêm do fato de que [...] se pede a eles que se instalem diante de um microscópio. Um ator só se tornará um bom ator depois de ter estudado bastante tempo e com muita atenção tudo a respeito do teatro."[5] Trata-se de uma perspectiva mais globalizante que totalizante de uma formação na qual o ator treina, ao mesmo tempo, um desenvolvimento corporal, manual, intelectual, num "laboratório cênico

3. Cf. "La baraque de foire" (1914), in V. Meyerhold. *Écrits sur le théâtre*, vol. 1, Lausanne: L'Âge d'homme, 1973, p. 249.

4. Cf. programa do Estúdio de Meyerhold em *Ljubov' k trem apel'sinam*, 1914, n. 4-5.

5. TSGALI (Arquivos centrais estatais de literatura e arte, Moscou), 963, 1, 726.

destinado a verificar matematicamente todo o passado teatral e a preparar o material para a cena por vir": esta será a sua perspectiva nos anos 1910.

A *commedia dell'arte* e o Oriente

De 1908 até o fim de sua vida, Meyerhold reflete sobre uma formação do ator na qual o gestual e o movimento seriam a matriz da atuação; além disso, sua atividade como encenador é acompanhada de projetos, de pesquisas ou de realizações pedagógicas. No seu Estúdio de Petersburgo, ele coordena de 1914 a 1917 um curso de "técnica dos movimentos cênicos" no qual trabalha em estreita colaboração com V. Soloviev, especialista erudito em comédia italiana, que desenvolve com os integrantes desse Estúdio, profissionais ou não, uma pesquisa a partir de textos e roteiros de *commedia dell'arte*, utilizando um método dito "objetivo".

Meyerhold descobriu o teatro japonês, o trabalho de Duncan, de Dalcroze, de Loie Fuller, ele se apaixona pelo circo. A sua reflexão crítica sobre o movimento cênico se materializa na elaboração de exercícios, ou de pantomimas construídas na maior parte das vezes sobre roteiros da *commedia dell'arte*, acompanhados por música (ao piano, como numa sala de balé). Esses exercícios aprofundam as relações entre o movimento do ator e a forma ou a dimensão do espaço cênico que lhe é reservado, segundo o princípio "*partire del terreno*" de Guglielmo Ebreo di Pesaro, coreógrafo italiano do Quattrocento, autor de um *Tratado sobre a dança* no qual enumera as qualidades indispensáveis ao bailarino, dentre as quais a habilidade de avaliar o espaço onde vai evoluir e adaptar a ele os seus passos. A movimentação dos atores desenha complexos percursos materializados no solo, como numa coreografia. Essa movimentação é submetida a uma geometrização e depende do número par ou ímpar de parceiros. Ao ator é pedido que ande expressivamente, com a ponta dos pés *en-dehors* e saltitando sem parar, de modo que esteja sempre pronto a reagir rapidamente aos parceiros. Cada estudo ou pantomima – por exemplo, *Arlequim vendedor de pauladas*, *Os prestidigitadores ambulantes*, *As duas Esmeraldinas*, *A mulher serpente, pássaro e gato* – inclui atividades corporais (salto, queda, corrida, bofetada), elementos de acrobacia ou malabarismo e se apóia na manipulação de diferentes objetos, muitas vezes ligados à tradição (arco, bastão, bengala, cesta, espada, lanças, leque, chapéu, capa, véus, tecidos etc.). Certos estudos, certas pantomimas põem em jogo a expressão vocal como conseqüência direta das tensões musculares: o movimento é executado, solicitando o corpo na sua globalidade, inclusive num simples

gesto, e pode levar a uma exclamação ou a um texto. Enfim, o movimento é concebido em sua relação com o tempo, ou melhor, com o ritmo, materializado por um fundo musical constante e não-psicologizado.

Aqui o corpo já é considerado como um material a trabalhar, a aperfeiçoar até que se torne um instrumento, não apenas a serviço de um encenador mas, principalmente, a serviço de um ator músico. Recorrer à *commedia dell'arte* não expressa então o sonho de um homem de teatro antiquário, uma vontade de restauração etno-iconográfica, mas uma estratégia na luta contra o psicologismo na qual o nome de E. G. Craig é lembrado com freqüência. E, mais do que uma estratégia, a convicção duradoura de que se trata aqui não de um gênero esquecido, mas de um destes momentos do teatro nos quais se decantaram, como numa solução química concentrada, importantes segredos do palco e da profissão, da condição de ator, segredos que devem ser de novo revelados numa prática atual: reencontrar, entender, decifrar, atualizar em fórmulas precisas, parecidas às vezes com as da álgebra, assimilar, não para voltar atrás, mas para ir mais longe e acabar com a tirania do declamador ou do "ator-gramofone". Ou, para utilizar uma outra imagem: trabalhando os materiais históricos e os textos, o "ator meyerholdiano" – ficção que corresponderia a uma síntese ideal das concepções do encenador sobre o ator em diferentes estágios da sua evolução – segue concretamente as pegadas dos atores do passado, para garantir a exatidão do seu caminhar (no sentido próprio e figurado) ulterior, autônomo e firme. Meyerhold anuncia aqui as grandes linhas da sua utopia: "descobrir as leis do teatro", em primeiro lugar, abrindo um diálogo fértil com as tradições "autenticamente teatrais", entre as quais *a commedia dell'arte*, vista não como uma entidade estável, mas em suas variações históricas, e, em segundo lugar, buscando uma síntese interpretativa que envolva todas as artes do espetáculo e que não se limite à cultura ocidental (circo, teatro oriental). Redescoberta e *transmissão* dessas tradições ocultas ou rejeitadas que é necessário "trazer do passado para o presente".[6] Porque olhar para trás não significa voltar para trás...

Artistas de feira de hoje e transmissores de um saber adormecido mas palpitante, os alunos do Estúdio dão ao ator meyerholdiano o seu estatuto definitivo de *homo ludens*, que se resume no seguinte: mostrar a vida em cena não significa mimá-la, copiá-la, mas atuá-la;[7] no palco, o essencial é "viver num clima especificamente teatral",[8] "a alegria", que "se torna a esfera fora da qual [o ator] não pode existir, mesmo quando ele tem que

6. Cf. *supra* nota 4.
7. *Idem*.
8. TSCALI, 998, I, 715.

morrer em cena";[9] longe de entrar na pele do personagem, o ator deve, de uma certa maneira, sair dele, ver-se e contemplar-se no processo de sua atuação; as emoções no palco atrapalham e turvam a sua precisão, a sua alegria e o seu brilho; enfim, o texto é o ornamento da estrutura teatral construída pelo trabalho do corpo no espaço: "as palavras são somente os desenhos sobre a tela do movimento".[10] Provisoriamente, *Hamlet* é interpretado como uma pantomima, mas para poder, um dia, apresentar o texto na sua integralidade, sem omitir uma única cena.

Na experiência meyerholdiana dos anos 1910, predomina uma concepção ao mesmo tempo romântica e científica do ator e da sua atuação, ligada às obras teatrais e para-teatrais de Gozzi, Hoffmann ou Callot, e abrindo sobre uma busca da forma, um controle técnico cujos princípios são visíveis num corpo *treinado* em diversas disciplinas esportivas e acrobáticas e *organizado* nas aulas de movimentos cênicos, corpo artificial para o qual se exige constantemente uma dupla linha de comportamento, tanto no ritmo, no desenho, no espaço, quanto nos temas e no estilo: rapidez das reações (atenção total ao(s) parceiro(s)), mas também pausas; desenho dinâmico do conjunto, mas introdução de segmentos contrários à linha geral do movimento, interrupções; enfim, disposição espacial em diferentes níveis dos planos materiais da apresentação (praticáveis, escadas) e disposição poética dos contrastes, busca do tragicômico (grotesco).

Exercício biomecânico sobre o peso do corpo do parceiro, 1922. Primeira turma de atores meyerholdianos. (D.R., col BPV)

9. Cf. *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, vol. I, p. 224.
10. *Idem*, p. 185.

No lugar da mimese assimilada a uma contrafação do homem vivo, a criação inventiva: o ator polivalente é um "malabarista do palco" que mantém o corpo em forma graças à sua bagagem cultural (visita às salas de exposição de pinturas do Ermitage, aprendizagem das teorias da versificação, do solfejo e do ritmo). Um corpo que se poderia chamar de "versificado" se opõe ao corpo natural, prosaico ou etéreo. A teatralidade não se organiza em torno do personagem, mas em torno do próprio ator, como "produtor" dessa ficção, a partir da sua realidade e do seu trabalho-atuação.

Taylorização da atuação

No início dos anos 1920, os modelos do malabarista, do palhaço, do ator oriental parecem atenuar-se no discurso dos comentaristas da "biomecânica", termo que aparece em 1918, mas esses modelos estão longe de desaparecer da boca do Mestre (basta olhar as suas notas estenográficas e suas notas de aulas). Outros modelos se tornam predominantes, ligados à radicalização das posições políticas de Meyerhold, ao seu engajamento na revolução, ao seu interesse crescente pela máquina, pela fábrica. A biomecânica, da qual foi feita uma demonstração pública no dispositivo histórico do *Corno magnífico*, em 1922, é um dos slogans do Outubro Teatral que estigmatiza a herança idealista dos teatros russos do século XIX, Teatro de Arte de Moscou incluído, e cristaliza os princípios ideológicos dos vanguardistas produtivistas e construtivistas: ator-operário, palco-oficina de fábrica, taylorização da atuação ecoando as palavras de ordem leninistas a favor do taylorismo que entusiasma os artistas de vanguarda, porque o Outubro Teatral representa o prisma através do qual a imensa Rússia camponesa se vê transformada rapidamente numa América socialista.

A biomecânica tem então tudo a ver, como escrevem os discípulos de Meyerhold, tanto com "a criação de um novo sistema de movimentos cênicos, fundados na exteriorização e não no desenvolvimento da interioridade", quanto com a "aquisição das bases do movimento do organismo humano como tal e a possibilidade de criar uma mecânica do homem em movimento, a sua nova organização motora".[11] O vaivém entre o ator e o "homem novo" será constante durante alguns anos: é um "ator-homem"[12] que se forma nos Ateliês de Meyerhold (GVYRM, GVYTM) numa contaminação das noções de expressividade e de eficiência, numa fusão utópica do teatro e da vida na qual o palco é concebido como o

11. "Conversa com os participantes do laboratório de Meyerhold", em *Zrelisca*, 1922, n. 10.

12. *Idem*.

laboratório de uma sociedade futura e o ator, operário da cultura de vanguarda, como protótipo do "homem qualificado" do futuro.

A inflação discursiva do tipo político e científico inchou a biomecânica meyerholdiana a ponto de reduzir a totalidade da formação do ator aos exercícios e estudos que ela propõe. Também não se deve confundi-la com a sua assimilação rápida demais, nos clubes, por amadores aos quais ela podia ser ensinada com a idéia de um reinvestimento possível deste saber-fazer, desta aquisição de um corpo-máquina, no lugar de trabalho, na fábrica. Igualmente, não se deve confundi-la com a ginástica no trabalho praticada para espetáculos de massa (manipulação coral, conjunta, da pá, por exemplo). Ela não deve ser vista como uma série de exercícios executados ao ritmo de um apito:[13] o fundo musical complexo pedido por um estudo (no caso do "Tiro com arco", por exemplo, ouve-se sucessivamente Grieg, Chopin, em seguida Bach), com o qual o processo gestual desenvolve laços em contraponto, expressa por si só o contra-senso de uma tal interpretação.

Acho que, mesmo estando perfeitamente consciente de que a sua formulação é inseparável de um período de intensas mudanças, no qual os projetos dos artistas deixam entrever uma preocupante reformulação da sociedade segundo o modelo do exército (muito presente) e da fábrica, e no qual se impõe a emergência de uma organização das atividades humanas, produtivas, artísticas, quotidianas tendo em vista uma eficiência mais ou menos imediata, deve se recolocar a biomecânica meyerholdiana dentro de um programa geral de formação do ator nos Ateliês meyerholdianos. A função dos exercícios da biomecânica meyerholdiana, que tende a tornar mais leves as obrigações complexas que o ator "novo" deve enfrentar, é, antes de tudo, teatral, mesmo que ela seja reutilizável no quotidiano, como atestam certos testemunhos (V. Plutchek, A. Fevralski).

Na verdade, exercícios e estudos biomecânicos[14] representam uma preparação teatral do corpo treinado em outras disciplinas (diferentes esportes, acrobacia, esgrima, boxe, dança clássica e popular, ginástica rítmica,

13. Como pode ser visto num filme que a televisão soviética consagrou recentemente a Meyerhold.

14. Para a descrição dos exercícios e um estudo mais detalhado da biomecânica, *cf. Meyerhold*, Les voies de la création théâtrale, vol. 17, Paris: Éditions du C.N.R.S., 1990, p. 104-125. Cf. igualmente meu artigo, "L'entraînement de l'acteur chez Meyerhold", em *Bouffonneries*, 1989, n. 18 e 19. Cf. também Mel Gordon, "Meyerhold's biomecanic", *Drama review*, 1974, vol. XVIII, (3) T 63.

ginástica em pares etc.). Paradoxalmente, eles não têm a ver com situações de trabalho ou de vida "taylorizável" (salto sobre o peito, bofetada, tiro com arco, jogo com punhal, salto sobre as costas), mas reutilizam figuras teatrais ou *lazzi* despindo-as das impurezas narrativas que no Estúdio levavam de volta ao campo do fantástico, e reduzindo-as a seu esquema dinâmico. A situação das ciências humanas e sociais – psicologia objetiva americana, taylorismo, reflexologia soviética, autoriza uma nova abordagem. Meyerhold toma de empréstimo tanto as suas ferramentas conceituais quanto seu vocabulário a William James, I. Pavlov, V. Bekhterev, aos etnólogos.

A tradicional dualidade do ator em cena expressa por Coquelin, o velho, atualiza-se através da fórmula N = A1 + A2, na qual N é o ator: A1 é o organizador, o construtor ou o maquinista, que recebe e dá ordens, tendo em vista a realização de um projeto; A2 é o corpo do ator, o material organizado, a máquina, que executa a ordem do construtor. O ator se desdobra em material que recebe informações e em aparelho mental, em princípio passivo e princípio ativo. Para alcançar uma liberdade na criação, tanto um como outro devem ser treinados. "Treino, treino" dirá mais tarde Meyerhold. Mas se for um treino que exercita só o corpo e não a cabeça, muito obrigado! Eu não preciso de atores que, sabendo movimentar-se, não sabem pensar."[15]

Os exercícios e estudos biomecânicos têm como objetivo formar o organizador (sua condição física e sua saúde são alvo de cuidados paralelos), para que ele possa controlar o seu material, isso significa ajudar o ator a tomar consciência *do seu corpo no espaço da cena*: e primeiramente ajudá-lo a achar e movimentar o seu centro de gravidade, já que a arte do ator em movimento exige *um senso de equilíbrio igual ao do funâmbulo*. É a partir desse equilíbrio sempre perturbado e reencontrado que o ator se organiza na área cênica, bem estável e flexível sobre suas pernas, ao mesmo tempo ponto de apoio e *molas*. De algum modo, os exercícios desenvolvem no ator a faculdade de sentir interiormente tudo o que pertence ao exterior.

Por outro lado, na medida em que qualquer estado psicológico é condicionado por processos fisiológicos, por construções físicas (cf. W. James), é de um bom posicionamento do corpo no espaço e no tempo, de seu "posicionamento espaço-plástico"[16] que podem nascer com exatidão a emoção e a entonação. *Do pensamento ao movimento, do movimento à*

15. Cf. A. Gladkov. *Teatr. Vospominanija i razmyslenija*, Moskva: Iskusstvo, 1980, p. 274.

16. Notas de S. Eisenstein relativas às aulas de Meyerhold no GVRYM 1921-1922, in *Teatral'naja zizn*, 1990, n. 2, p. 27.

Estudo de biomecânica, fim dos anos 1920. "A punhalado", uma das fases do estudo: o *otkaz*. A foto foi feita nos tetos de Moscou, os atores são N. Kustov e Z. Zlobin. (D.R., col BPV)

emoção, da emoção à palavra, sem esquecer o papel do reflexo no possível desencadeamento de uma emoção, eis o processo. E os exercícios e estudos executados em grupo, na maior parte do tempo, vão estabelecer os princípios de uma execução analítica precisa e rápida de diversas ações, oferecer um método de decomposição do movimento e a possibilidade de recompô-lo, de "remontá-lo". Eles organizam uma série de correlações, de coordenações-padrão entre as partes do corpo (participação de todo o corpo no mínimo gesto), o corpo e o objeto, o corpo e o espaço, o corpo e o(s) parceiro(s), o corpo e o tempo, o movimento e a palavra.

Cada exercício é segmentado numa série de ações delimitadas, cada uma com início e fim demarcados. A preparação do exercício é às vezes feita com um "dáctilo", dupla batida brusca das mãos, acompanhada duas vezes por um movimento rápido ascendente e descendente do corpo, que se instala assim numa dinâmica enérgica e se apóia com firmeza nas pernas e nos pés. Esse "dáctilo" ou simplesmente "hop", ordem semelhante às utilizadas no circo, permite ao ator concentrar-se no fragmento que virá em seguida e, ao mesmo tempo, pôr em alerta os seus parceiros. Como fez L. Popova em seu trabalho plástico sobre o material, despojado da sua compacidade, para a criação do dispositivo construtivista de o *Corno*, é também a partir de uma vontade de rigor transparente e rítmica – que revela a carcaça, a estrutura –, que o movimento adquire essa característica por meio de uma fragmentação precisa na qual as cesuras fazem com que se alternem ritmos contrastados que revelam o seu "esqueleto", a sua fórmula dinâmica. Cada elemento da atuação é dividido, segundo o modelo do reflexo, em intenção, realização, reação.

Esta exteriorização da atuação numa forma dominada e capaz de deixar pulsar o conteúdo, segundo uma expressão de Meyerhold, corresponde bem à idéia de "liberdade na submissão", aforismo empregado pelo encenador nos anos 1910, e deve permitir ao ator desenvolver sua própria linguagem, ao mesmo tempo que um tal tipo de atuação não psicológica mas psicologicamente bem construída é capaz de desencadear uma "tempestade de emoções" na platéia (*O corno magnífico*). A qualificação do ator não depende do seu temperamento, mas da quantidade de técnicas que ele soube acumular e de sua habilidade em combiná-las (improvisação). A observação e a imaginação – que inspiram *as brincadeiras de crianças* criadoras e não imitadoras – são as duas garantias contra qualquer abstração.

Mais que um treino limitado, mais que "exercícios especiais controlados, verificados", como Z. Zlobin, um dos bons biomecânicos de Meyerhold, designa alguns dos exercícios dos quais ele se lembrou nos anos 1930 para um ciclo de ensino no Instituto do Cinema em Moscou,[17] trata-se aqui de um método global de abordagem da atuação como "criação de formas plásticas no espaço", método que é exatamente o de Meyerhold na sua maneira de dirigir atores e de transmitir-lhes por meio de uma demonstração pessoal (*pokaz*) as modalidades plástica, dinâmica e rítmica de qualquer atuação no palco. Se, como matéria de estudos, a biomecânica pode ser substituída por sessões no Ateliê de boxe (testemunho de Elena Tiapkina sobre o ano de 1924), os ensaios de Meyerhold (que se tornam, no meio dos anos 1930, a única formação dos alunos-atores da Escola anexa ao seu teatro), darão sempre ao ator em ação fórmulas corporais e soluções dinâmicas, propostas tanto para a lógica quanto para o imaginário, e não objetos para imitação servil, pelo menos em princípio.

Nessa abordagem da atuação podemos reencontrar um certo número de características presentes no teatro tradicional. Indicarei algumas. Em primeiro lugar, o princípio de *otkaz* fundamental, que vem da pesquisa sobre a *commedia dell'arte* (1914) – e vai ao encontro do que E. Barba chama, na sua antropologia teatral, de "princípio das oposições". O *otkaz* (literalmente "recusa") é a indicação plástica e dinâmica de uma separação entre o movimento imediatamente anterior e a preparação do exercício seguinte, é um ímpeto, uma impulsão, um trampolim, ao mesmo tempo que um sinal ao(s) parceiro(s). No conjunto da atuação, é um momento de curta duração, em sentido contrário, que se opõe ao movimento geral ou à direção desse movimento: recuo antes de ir para frente, impulso da mão que se eleva antes de dar um golpe, flexão antes de se levantar. Podemos estabelecer uma correspondência com o conceito de frenagem (*tormoz*) tomado de empréstimo à mecânica, que designa qualquer abrandamento da ação antes de uma explosão suscitada ou não por um obstáculo exterior no trajeto de um fluxo de energia ou de um movimento orientado.

Outras noções são essenciais aqui: a da "atuação coletiva", definida por uma estreita interação física e vocal da atuação dos parceiros ou dos grupos presentes; a do "*raccourci*", que designa as transformações visu-

17. Zossim Zlobin, roteiro de uma aula sobre o movimento cênico no VGIK (Arquivos do Museu Meyerhold, Penza).

ais de um objeto ou de um corpo (como no caso de um acrobata excêntrico) colocado numa situação pouco comum para o espectador; e, finalmente, a do "emprego". Publicada em 1922, contemporânea da encenação do *Corno magnífico*, a brochura *O emprego do ator*[18] apresenta em resumo a teoria da atuação biomecânica sem ligá-la às ideologias revolucionárias, mas inscrevendo-a tanto na perspectiva geral da biomecânica animal – ciência que estuda o corpo humano do ponto de vista das alavancas ósseas e musculares em atividade no movimento, segundo a definição de Meyerhold – como no interior da história do "teatro teatral", cujas aquisições ela pretende racionalizar.

Meyerhold nunca publicou os numerosos textos a respeito da biomecânica, a descrição dos exercícios e estudos, no entanto, cuidadosamente preparados por seus "aprendizes" e arquivados em pastas. Será que, assim, ele dava a entender que a sua busca experimental estava longe de se concluir ou expressava a sua desconfiança em relação à utilização desse material?

Ao contrário do que parece, a abordagem biomecânica da atuação não reduz o ator ao estado de máquina (mas pode permitir mostrar a máquina, ou o boneco, dentro do personagem) e, mais, não ignora a sua capacidade de improvisação, ela abre a atuação ao princípio da montagem, torna o ator responsável pela criação de imagens espaço-rítmicas sem função ilustrativa redundante em relação ao texto, ela obriga a ver e *se ver* dentro do espaço. Esse tipo de atuação se apóia sobre a consciência que o ator tem da inscrição do seu corpo sobre e dentro da área cênica, sobre seu conhecimento da mecânica corporal, sobre conceitos dinâmicos de aceleração, de resistência, de frenagem, sobre noções de emprego, de autolimitação. A assimilação de um certo número de regras *libera* a imaginação e dá ao ator, além do slogan simplista de eficiente homem-máquina das utopias produtivistas, a disponibilidade do seu corpo e a abertura, num espaço autolimitado, mínimo, de uma margem de liberdade que deve ser plenamente aproveitada. A assimilação das regras lhe dá, enfim, e sobretudo, talvez a possibilidade de transgredi-las (contra-emprego,* movimento dito "excêntrico").

18. *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, vol. II, p. 81-91.

* Contra-emprego: papel que não corresponde ao físico do ator que dele se encarrega. (N. da T.)

É por meio de uma luta das forças em jogo, e numa formulação conflituosa, que a atuação alcançará seu mais alto nível de expressividade, encontrará a sua "acuidade". Nesse sentido, a biomecânica meyerholdiana carrega também uma dupla marca, a de uma época que tornou possível a sua cristalização, e, ao mesmo tempo, a de um retorno às fontes do teatro, em particular do teatro oriental (artes marciais). É, sem dúvida, por meio desses paradoxos que a biomecânica pode interessar, hoje, não como um modelo para ser reproduzido, mas como um momento para ser questionado, levando em conta, nessa indagação, tanto a progressão atual das ciências biológicas e bioquímicas, como o fato de que Meyerhold, mais tarde, assimilará o aparelho físico do ator a um instrumento de música com amplo diapasão no que se refere às suas potencialidades individuais, criativas e poéticas.

Tradução de Denise Vaudois

A encenação e o texto*

O teatro é uma arte e ao mesmo tempo talvez algo mais que uma arte.
V. MEYERHOLD, 1914

A arte da encenação resulta da associação de várias artes convocadas simultaneamente ao palco. De todo modo, é o resultado da colaboração de vários artistas reunidos. A alquimia, as proporções e a composição dessa obra coletiva constituem uma das grandes questões da estética teatral dos séculos XIX e XX. No meio do século XIX, Richard Wagner lançou o conceito de *Gesamtkunstwerk* ("obra de arte comum", expressão geralmente traduzida por "obra de arte total"), que suscitou múltiplos comentários e interpretações. Ele fala de "ciranda das artes irmãs" – poema, música e dança colaborando numa nostalgia do teatro das origens, a tragédia grega:

> A obra de arte comum suprema é o drama [...] ela só pode existir se todas as artes fizerem parte dela no mais alto grau de perfeição [...] no drama, só uma comunicação coletiva com as outras artes pode permitir que uma arte isolada se revele ao público comum e seja totalmente compreendida; isso porque a intenção de cada gênero isolado só pode realizar-se com o concurso inteligível de todas as artes.[1]

* "La mise en scène et le texte" foi originalmente publicado em *L'art et l'hybride*, actes rassemblés par M.-C. Ropars. Vincennes: Presses universitaires de Vincennes, 2002, p. 103-116.

1. R. WAGNER. "L'oeuvre d'art de l'avenir (1850)", citado por D. BABLET. "L'oeuvre d'art totale et R. Wagner", in *L'oeuvre d'art totale*. Paris: CNRS Éditions, coll. "Arts du spectacle", 1995, p. 25.

Para Wagner, não se trata de mistura das artes, mas de dança alternada das três artes unidas na sua plena manifestação, na sua pureza, para criarem juntas o Drama.

Entre os comentaristas e intérpretes da proposta wagneriana,[2] o suiço Adolphe Appia enunciará a idéia de síntese das artes, na sua utopia da "Arte viva", único modo possível de existência das artes que em sua existência solitária e isolada acabariam por degenerar. Sua teoria da "Arte viva" se opõe ao caos de uma reunião superficial de diferentes artes e impõe uma hierarquia e escolhas. Ela supõe *transformações* para cada uma delas. Nessa síntese das artes que é "a Arte viva", a poesia se transforma: ela não é mais uma arte da palavra, mas encontra-se profundamente ligada à música, uma condicionando a outra.

Bertolt Brecht, grande crítico de Wagner, fustiga a idéia de "fusão das artes" que ele pensa apreender, como muitos outros, na *Gesamtkunstwerk* e que lhe parece estar em correlação com um poder hipnótico sobre o espectador. Ele enuncia a idéia de "colaboração a distância": "Todos – atores, cenógrafos, maquiadores, encarregados dos guarda-roupas, músicos e coreógrafos – conjugam as suas artes para um empreendimento comum, sem renunciar, no entanto, à sua autonomia". As artes irmãs são convidadas a se reunir, sem se fundir, na obra teatral e "as relações que devem manter entre si consistem em se distanciarem reciprocamente."[3]

O teatro é uma arte autônoma

A representação teatral parece, então, ser uma figura emblemática da heterogeneidade artística, sendo o palco um lugar de convocações, reuniões, uniões, fusões, acordos, conversas a distância, comunicações, montagens, interações de todas as artes que colaboram para a obra comum, transformando-se, ou não, visando a uma criação de tipo homogêneo ou dissonante, em ruptura. A encenação, arte nova que marca o século XX, é a atividade artística que regula as transações entre literatura dramática, atuação, pintura, escultura, arquitetura, música, dança, canto etc. Aliás, os apelos à colaboração são cada vez mais numerosos, já que, à medida que o século

2. Ver índice de *L'oeuvre d'art totale*, *op. cit.*

3. *Petit organon pour le théâtre*, parágrafos 70 e 74. (Em português cf. a tradução de Fiama Pais Brandão em *Estudos sobre o teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005, p. 162 e 164.)

avança, artes consideradas menores, como o circo, e artes novas, como o cinema, o vídeo, as novas imagens, integram-se à ciranda das artes irmãs. Como o grande encenador soviético Vsevolod Meyerhold disse: "A encenação é a mais ampla especialização do mundo."[4]

Os "esquemas para o estudo do espetáculo" que o encenador soviético publica em 1919[5] – primeira tentativa de compreensão das modalidades da criação de uma encenação de natureza propriamente científica – mostram claramente a atividade individual e ao mesmo tempo coletiva de todos os criadores (autor, músico, cenógrafo, ator, encenador), os processos de trabalho, a decomposição (no trabalho de preparação e no processo de recepção) de cada arte nos seus materiais constitutivos, e o papel do último criador,[6] o espectador, no olhar do qual o conjunto dos elementos do espetáculo se combina e se fixa – objeto efêmero por essência. Os diferentes esquemas põem o texto e o trabalho sobre o texto em pontos diferentes dos processos de criação e de recepção, e às vezes esses esquemas até obliteram o texto.

Na verdade, a aparição e o desenvolvimento da arte da encenação, que nasce na Europa como arte e profissão no fim do século XIX (o termo aparece antes que essa complexa função tome forma), convocam os artistas, que têm consciência da sua novidade e da sua importância, para que definam o teatro que sofre pela heterogeneidade dos seus componentes, não mais como a união, a colaboração ou a fusão das diversas artes que o compõem, mas como "uma *arte independente*, tal como a música, a pintura, a dança" que participam da obra. Essa será a fórmula de Artaud em *O teatro e seu duplo*, como será a de Meyerhold em 1918: "O teatro é uma *arte independente*,[7] ele exige a submissão de tudo o que o integra a leis teatrais únicas. Toda arte e toda técnica engajadas no teatro devem ser percebidas de um ponto de vista teatral."[8] Já em 1905, essa fórmula havia sido enunciada por E. G. Craig que verá "o teatro do

4. *Écrits sur le théâtre*, vol. IV. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1992, p. 334.

5. Ver *Shemy dlja izucenia spektaklja*. Petrograd: TEO Narkompros, 1919.

6. De fato, muito cedo, já em 1907, Meyerhold falará do espectador como "quarto criador".

7. Grifo meu nos dois casos.

8. "Programa das aulas de formação em encenação", em *Vremennik TEO*, Moscou, 27 de agosto de 1918, p. 17.

futuro" engendrar uma arte autônoma, "Arte independente e criadora",[9] que ele carateriza primeiramente como uma arte do movimento, atenuando, no entanto, essa idéia, nos seguintes termos:

> [...] eis os elementos com os quais o artista do teatro futuro comporá as suas obras-primas: com o movimento, o cenário, a voz. Não é simples?
>
> Entendo por *movimento* o gesto e a dança, que são a prosa e a poesia do movimento.
>
> Entendo por *cenário* tudo o que se vê, isto é, os figurinos, a iluminação e os cenários propriamente ditos.
>
> Entendo por *voz*, as palavras ditas ou cantadas em oposição às palavras escritas; porque as palavras escritas para serem *lidas* e as palavras escritas para serem faladas são de duas ordens inteiramente distintas.[10]

Essa afirmação da autonomia da arte teatral coloca o texto de teatro em perigo. Mas, na época em que a encenação surge na Europa, o texto de teatro já está em crise. Na verdade, essa arte aparece ao mesmo tempo em que o drama se degrada. Émile Zola, em *O naturalismo no teatro*, constata a morte do drama; antes dele, no início dos anos 1850, os Goncourt já tinham feito o mesmo. A renovação da arte dramática pela qual clamam Zola e, depois, Antoine não se refere só ao texto, mas também às condições da realização desse texto no palco.

Quando a encenação se desenvolve, ela perde o seu sentido inicial, organizacional, que abrange o trabalho do diretor como "arte de regular a ação cênica em todos os seus ângulos e sob todos os aspectos, organização dos cenários, dos acessórios, dos figurinos, dos atores."[11] Nas suas

9. "De l'art du théâtre". Berlim, 1905 (Premier dialogue entre un professionnel et un amateur de théâtre); *De l'art du théâtre*. Belfort: Circé, 1999, p. 156. (Em português, cf. a tradução de Redondo Júnior "Primeiro diálogo entre um profissional e um amador de teatro", in *Da arte do teatro*. Lisboa: Arcádia, [s.d.], p. 190.)

10. *Ibidem*, p. 158. (Em português, cf. a tradução de Redondo Júnior "Primeiro diálogo entre um profissional e um amador de teatro", *op. cit.*, p. 193-194.)

11. Ver a definição de Arthur Pougin, *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Firmin Didot, 1885; reprint Éd. d'Aujourd'hui: Plan-de-la-Tour, 1985.

Conversas sobre a encenação, em 1903, André Antoine distingue no trabalho do encenador uma parte "inteiramente material, isto é, a constituição do cenário servindo de meio para a ação, a marcação e o agrupamento das personagens", e uma parte "imaterial, ou seja, a interpretação e o movimento do diálogo."[12] Conseqüentemente, a encenação moderna está fundada na dimensão interpretativa, numa visão da obra – na França, vai se falar muitas vezes de "leitura". Encenar não significa mais organizar, dirigir elementos disparatados, mas pensar o texto, dar-lhe a sua própria *visão*. O encenador é aquele que vê a obra com o seu próprio olhar: de Craig, para quem o palco deve dar a ver, até Mnouchkine, a visão cênica reina.

A obra de Louis Becq de Fouquières, *L'Art de la mise en scène*,[13] publicada em 1884, é reveladora: constatando o nascimento da arte da encenação, ele, ao mesmo tempo, sublinha as ameaças à obra escrita (lembrando o contexto de degradação do drama, de indigência dos textos, de grande demonstração do espetacular, com o conceito de "apoteose") e faz questão de enunciar um certo número de regras, para proteger essa arte contra as violências visuais da encenação. Ele quer colocar essa nova arte sob a tutela do escrito: "Na representação de uma obra dramática, tudo o que um diretor acrescenta além de um certo limite, pelo prazer dos olhos ou pelo prazer dos ouvidos, destrói a integridade de um prazer que deveria ser só do espírito". Segundo uma abordagem normativa, a primeira reflexão elaborada sobre a encenação se apóia, então, sobre uma concepção textocêntrica, própria do ocidente, mais particularmente da cultura francesa e que grassa, aliás, ainda hoje. Becq de Fouquières tenta contê-la dentro de normas aceitáveis (exatidão, proporção, hierarquia, não-prioridade). Longe de ser a apologia de uma arte que nasce, seu livro enumera os riscos dessa arte, tenta "legiferar", afirma que cada encenação só tem por objetivo desaparecer, ser esquecida. Mas, paradoxalmente, lendo certos parágrafos, pode-se notar que ele percebe todo o fértil futuro dessa arte, já que ela seria capaz, sob certas condições, "de ampliar a área dramática".

12. Em *Antoine, l'invention de la mise en scène*. Anthologie. Actes Sud/Centre national du Théâtre, 1999, p. 113. (Em português cf. a tradução de Walter Lima Torres *Conversas sobre a encenação*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001, p. 32.)

13. Publicada em 1884, essa obra foi reeditada pela primeira vez em 1998 pelas Éditions Entre/Vue, Marseille.

O teatro e o escrito: transformação ou supressão do texto

A encenação põe em risco o texto de teatro, e, mais radicalmente, esse risco poderá acarretar até a supressão do texto, e sugerir a possibilidade de um teatro sem texto. Craig escreve em 1905: "Não haverá mais peça no sentido em que hoje se entende."[14]

> **O amador de teatro** – Quer dizer que nunca se deveria representar *Hamlet*?
>
> **O encenador** – Para quê afirmá-lo! Continuará a representar-se ainda durante algum tempo e o dever dos seus intérpretes é fazerem o melhor que puderem. Mas chegará o dia em que o teatro não terá mais peças para representar e criará obras próprias da sua Arte.[15]

Em 1908, no artigo "Peças, literatos e pintores no teatro", Craig fala de uma arte do teatro tão elevada que ela

> [...] não nos apresentará imagens definidas como as criadas pelo pintor ou pelo escultor, mas nos desvendará o pensamento, silenciosamente, pelo gesto, por sucessivas visões. [...] o Teatro não tem nada a fazer com o pintor ou a pintura, nem com o autor e a literatura.[16]

Já em 1905, ele propõe a série plástica dos *Steps*, dramas do silêncio, em oposição ao drama da linguagem. Trata-se nada menos que de libertar o teatro da tirania da literatura. Essa expressão aparece também nos escritos de Meyerhold, como nos de Artaud, que, em todos os textos do *Teatro e seu duplo*, orienta-se em direção à "idéia de uma peça feita diretamente em cena". Ele escreve: "Teatro é a encenação, muito mais do que a peça escrita", e condena "um teatro que submete ao texto a encenação e a realização", considerando-o "um teatro de idiotas, loucos, invertidos, gramáticos, verdureiros, antipoetas e positivistas, isto é, um teatro de

14. "*De l'art du théâtre*", art. cit., p. 157. (Em português, cf. a tradução de Redondo Júnior , *op. cit.*, p. 192.)

15. *Ibidem*, p. 140-141. (Em português, cf. a tradução de Redondo Júnior, *op. cit.*, p. 163.)

16. In *De l'art du théâtre*, *op. cit.*, p. 127. (Em português, cf. a tradução de Redondo Júnior "Das peças dos literatos, das pinturas e dos pintores no teatro" *op. cit.*, p. 145.)

Reprodução: xilogravura de Gordon Craig para a edição de *Hamlet*, de William Shakespeare, pela Cranach Press Edition, organizada por Count Kessler, Weimar, 1927

ocidentais."[17] Duplamente marcado pela revelação do teatro oriental e pelas possibilidades da encenação, ele questiona "o teatro tal como o concebemos no ocidente [...] ligado ao texto e por ele limitado. Para nós, no teatro, a Palavra é tudo e fora dela não há saída: o teatro é um ramo da literatura."[18]

A supressão do texto anunciada e desejada por Craig é a fase mais radical das transformações que o encenador pode impor ao texto. É esse ponto de utopia teatral que esclarece a história do teatro do século XX, quer ela suscite reações irônicas como as de Antoine,[19] quer seja levada a sério para refletir sobre os diferentes modos de criação cênica, quer seja realizada apenas em parte: como no "teatro de imagens" de Robert Wilson.

17. "La mise en scène et la métaphysique", in *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard, coll. "Folio/Essais", 1964-2000, p. 61. (Em português, cf. a tradução de Teixeira Coelho "A encenação e a metafísica", in *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1984, p. 55.)

18. "Théâtre oriental et théâtre occidental", in *Le théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 105. (Em português, cf. a tradução de Teixeira Coelho "Teatro oriental e teatro ocidental", *op. cit.*, p. 90.)

19. "[Craig]", *L'Information*, 8 décembre 1920, publicado em *Antoine, l'invention de la mise en scène*, *op. cit.*, p. 166-168.

A avaliação do texto de teatro: um estatuto de variabilidade

Não é esse último ponto o que vai aqui interessar-nos, mas as diferentes marcas do processo de enfraquecimento da posição do texto por obra da encenação que instala o texto escrito num devenir, numa variabilidade de princípio, desestabilizando-o, abrindo-o ou procurando "ampliá-lo." Craig escreve:

> Admitamos que a peça escrita tenha conservado, para nós, um certo valor; não queremos de maneira alguma que se perca, mas antes valorizá-la. Será, como disse, através de vastos efeitos de conjunto, por meio da vista, em primeiro lugar, que aumentaremos o valor do que o grande poeta já nos legou de precioso.[20]

A reação dos autores que querem preservar a integridade da obra escrita leva a resistências que Gabriel Boissy, em 1923, depois da turnê do teatro soviético de Alexandre Tairov, resume num cortante: "Nós colocamos o texto acima de qualquer brilho material. Nós não nos deixaremos nem invadir nem evangelizar pelas suas desordens estéticas,"[21] que Gaston Baty concentra na sua defesa com respeito a "Sua majestade, a Palavra", e que Michel Vinaver hoje resume definindo a encenação como supérflua.* São eles os – poucos – autores que resistem: o campo do texto se torna mais amplo; "tudo vai virar teatro" (peça, poesia, prosa adaptada etc.), segundo a expressão de Antoine Vitez. O texto vê o seu estatuto transformado.

Artaud escreve:

> [...] Não se trata de suprimir a palavra do teatro, mas de fazer com que mude de destinação, e sobretudo de reduzir o lugar que ocupa, considerá-la como mais do que um meio de conduzir caracteres humanos a seus fins exteriores, uma vez que o que está em jogo no teatro é sempre o modo pelo qual os sentimentos e as paixões se opõem uns aos outros e de homem para homem, na vida.

20. "Du décor et du mouvement", in *De l'art du théâtre*, *op. cit.*, p. 54-55. (Em português, cf. a tradução de Redondo Júnior "Do cenário e do movimento", in *Da arte do teatro*, *op. cit.*, p. 55.)

21. Em *Comoedia*, Paris, 8 mars 1923.

* No original, *la mise en trop* (o que é supérfluo), jogo de palavras com *la mise en scène* (a encenação). (N. da T.)

> Ora, mudar a destinação da palavra no teatro é servir-se dela num sentido concreto e espacial, na medida em que ela se combina com tudo que o teatro contém de espacial e de significação no domínio concreto; é manipulá-la como um objeto sólido e que abala as coisas, primeiro no ar e depois num domínio infinitamente mais misterioso e secreto, mais amplo [...].[22]

Os artistas-reformadores do início do século XX, cuja modernidade permanece curiosamente absoluta ainda hoje (Craig, Meyerhold, Artaud), questionaram o lugar central do texto no teatro, oferecendo-o à acuidade do olhar. Meyerhold escreve em 1907:

> Gestos, poses, olhares, silêncios determinam a *verdade* das relações recíprocas entre os homens. As palavras não falam tudo. [...] E o que distingue o antigo teatro do novo é que neste último a plástica e as palavras estão submetidas cada qual ao seu próprio ritmo e até se separam dependendo das circunstâncias.[23]

O que se vê (gestual, atuação, cenário etc.) não deve refletir o texto. Porque, para se tornar encenador, "é necessário deixar de ser ilustrador", afirma Meyerhold.[24] A atuação dos atores, dos objetos, do espaço, é contraposta ao texto (criação de um subtexto, de um contratexto). No caso de Meyerhold, a transação entre os dois vai no sentido de um contraponto, até mesmo de uma dissonância, e não de uma redundância acumuladora como no naturalismo.

Mas a transformação do estatuto do texto vai mais longe ainda. Meyerhold escreve em 1912: "As palavras no teatro são só bordados na tela dos movimentos",[25] derrubando a concepção-clichê e fazendo com que, na pré-atuação, as palavras surjam do movimento, e não o contrário. Como Craig, ele baseia o teatro no movimento, na sua construção a partir da análise da ação do texto dramático que pode, num primeiro momento, ser apresentado sem falas. O texto não ocupa mais um lugar privilegiado.

22. "Théâtre oriental et théâtre occidental", art. cit., p. 111. (Em português, cf. a tradução de Teixeira Coelho "Teatro oriental e teatro ocidental", in *O teatro e seu duplo*, *op. cit.*, p. 94-95.)

23. *Écrits sur le théâtre*, vol. I. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1973, nova edição revista e ampliada, 2001, p. 111.

24. *Écrits sur le théâtre*, vol. I, *op. cit.*, p. 232.

25. *Écrits sur le théâtre*, vol. I, *op. cit.*, p. 177.

Assim, no caso de um espetáculo em língua estrangeira, como *Loups et brebis* de A. Ostrovski, encenado por Piotr Fomenko, as reações de compreensão e cumplicidade do público francês (Avignon, 1998), privado da ajuda de legendas, mostram que, independentemente do texto russo, uma grande parte da informação e das emoções passa pelos movimentos, pelas expressões, pelos ritmos, pelas entonações, pelos sons, pela música, pela luz. E *O convidado de pedra* de A. Puchkin que tem só uma dezena de páginas de diálogos dura uma hora e meia na encenação de Fomenko...

Uma "organização"* instável

Craig se define como alguém que procura "organizar as coisas".[26] Isso significa determinar as condições das transações artísticas na obra teatral. Ao contrário de Wagner, ele afirma que essas relações não se estabelecerão entre as artes, mas entre os seus materiais constitutivos, entre os meios de expressão e, em oposição a Appia, ele nega qualquer hierarquia, pregando, no entanto, a combinação entre eles. Ele substitui a união das artes pela união dos seus diversos meios de expressão – movimento, luz, espaço, cor, som, todos no mesmo plano. O tcheco Jindrich Honzl, na linhagem de Jan Mukarovski, considera que a união das artes na arte dramática é perigosa, que o teatro não é "o depósito das outras artes", que a obra teatral é uma construção cujos elementos são ligados por meio do sinal dinâmico da *inter-relação* e não por meio do sinal estático da adição. Ele sublinha a mobilidade do signo teatral, que permite que o som se torne texto, o texto som, a música imagem etc.; ele insiste numa *transformabilidade* da ordem hierárquica dos componentes que constituem a arte teatral, no desenvolvimento da ação dramática que os unifica transformando-os em "condutores" de uma corrente única, a sua.[27]

> Essa corrente (a ação dramática) não passa pelo condutor de resistência mais fraca (a ação dramática nem sempre se concentra na apresentação do ator); e a teatralidade nasce freqüentemente quando a resistência que se opõe à expressão de um meio teatral determinado [...] encontra-se dominada, como um filamento elétrico brilha porque oferece resistência à corrente.[28]

* No original, *mise en ordre*, alusão à expressão *mise en scène*, encenação (N. da T.)

26. *The theatre advancing*. Boston, 1919.

27. Ver "La mobilité du signe théâtral" (1940), *Travail théâtral*, n. 4, Lausanne, 1971.

28. "La mobilité du signe théâtral", art. cit.

Para montar um texto clássico, Craig recomenda, já no período de trabalho preparatório, um método que mistura os elementos, para facilitar a compreensão dos movimentos futuros da "corrente" descrita por Honzl:

> Suponhamos que preparais a encenação da vossa peça e que pensais nos vossos cenários. Saltai para outro assunto: imaginai a representação dos atores, os movimentos, a voz. Nada deve decidir-se ainda. Tomai outra idéia fazendo parte do mesmo conjunto. Pensai no movimento, independentemente de qualquer idéia de cenário ou indumentária, no movimento em si. Depois, introduzi o movimento de um indivíduo no movimento de conjunto que imaginais em cena. Introduza-se e retire-se a cor. Recomeçai tudo do princípio. Pensai apenas no texto. Enrolai-o e desenrolai-o em torno de qualquer grande visão irrealizável, e depois reconduzi a vossa visão para o texto. Compreendeis onde quero chegar? Encarai o vosso tema de todos os pontos de vista, sob todos os aspectos, e não vos apresseis a começar a vossa obra até o dia em que uma forma se imporá ao vosso espírito e vos impelirá a realizá-la.[29]

Quando, em 1910, Craig dá a William Butler Yeats a pequena maquete, que havia feito, de um palco passível de todas as transformações e capaz de expressar tudo, o poeta irlandês se alegra de poder utilizar uma nova maneira de escrever, usando as formas e as cores como instrumento: "Assim posso fazer tudo enquanto escrevo a minha peça [...] mudando de lugar aqui e lá pequenas silhuetas de papelão nos efeitos alegres ou solenes da sombra e da luz: da cena surgem as palavras e das palavras surge a cena."[30]

O encenador-autor

No século XX, o texto de teatro tende, então, a tornar-se um material a tratar, como a luz ou o som: um elemento do fluxo cênico no qual acontecem *interações*, um elemento da complexa matéria teatral sonora ou visual tratado pelo encenador que se torna "autor do espetáculo" como V. Meyerhold se designa, em 1926, no cartaz do seu *Inspetor geral*. Matéria

29. E. G. Craig, "Du décor et du mouvement", art. cit., p. 60-61. (Em português, cf. a tradução de Redondo Júnior, *op. cit.*, p. 62-63.)

30. Citado por D. Bablet, *E. G. Craig*. Paris: L'Arche, 1962, p. 161.

teatral na qual entram palavra, som, movimento, cor, forma, feitura, tessitura, ritmo, espaço... e na qual a música se torna para o teatro um fator de construção essencial. Essas interações fazem as palavras falarem o que elas não falam, tornando-as mais profundas, *contradizendo-as*. Nos países do leste europeu, a encenação será uma arte dissidente das mais astuciosas, na medida em que a censura do escrito será incapaz de controlá-la.

Tchekhov escreve textos nos quais pausas numerosas criam vazios nos diálogos, distendem-nos e ocupam um lugar tão importante quanto o deles. Para o encenador Meyerhold, *O jardim das cerejeiras* se aparenta a uma sinfonia de Tchaikovski, com seus ritmos, seus suspiros e seus silêncios, seus *leitmotive*. O autor, por si mesmo, apaga as palavras, torna-as mais raras, em proveito de outros modos de expressão. Mais tarde, em 1920, um dos principais *slogans* do Outubro Teatral na Rússia soviética será a dessacralização do texto do autor: o texto pode ser reescrito, cortado, montado, remontado, adaptado. O poeta Vladimir Maiakovski dá um exemplo dessa atitude com o seu próprio *Mistério-bufo*, do qual fornece duas versões em dois anos, com cenas modificadas inclusive durante as representações, dia após dia. Aliás, Maiakovski fala às futuras gerações: "Vocês todos que vão atuar, encenar, ler, imprimir o *Mistério-bufo*, modifiquem o conteúdo, façam dele um texto contemporâneo, atual, presente." O texto de teatro, longe de ser intangível, é proclamado tangível por princípio e por necessidade: ele não pode existir de outra maneira, é uma "estrada".[31] Trabalhos recentes puseram em evidência a multiplicidade das variantes textuais das peças de exílio de Bertolt Brecht, de modo que é hoje impossível considerar as publicações alemãs ou francesas como fidedignas.[32]

V. Meyerhold, encenador-autor do espetáculo, é dramaturgista no sentido alemão do termo. Ele intervém nos textos clássicos e contemporâneos, arriscando-se às vezes a conflitos violentos. Ele pratica a montagem, a colagem, a compilação das variantes, ou leva o autor a reescrever um ato, como foi o caso de N. Erdman, que lhe deu o seu *Mandato* (1925), em função das orientações da encenação. Originalmente artista plástico, T. Kantor brinca com os textos dos autores poloneses nos quais ele se inspira e compõe as suas próprias partituras teatrais. A sua tirada é bem conhecida: "Nós não representamos Witkiewicz, nós representamos com

31. V. Maiakovski. "Mystère-bouffe". *Théâtre*. Paris : Fasquelle, 1957, p. 97.

32. Ver *Brecht, période américaine*, tese de Irène Bonnaud (literatura comparada), Paris III-Sorbonne Nouvelle, janvier 2000.

Witkiewicz."[33] O texto é um parceiro para o encenador, até mesmo uma carga pronta para explodir. M. Langhoff, também artista plástico e encenador, cria o dispositivo cênico e manda construí-lo antes de começar os ensaios. O momento da criação do dispositivo está no centro de sua criação. Por meio da repartição e da multiplicação dos espaços de atuação, ele propõe infinitas possibilidades de desdobramentos, de "realizações" do texto, a respeito do qual ele permanece ao mesmo tempo muito rigoroso, questionando-se sobre cada palavra, e muito livre (remanejamentos, acréscimos, supressões, fusões). Ele o toma ao pé da letra, na exuberância e numa incessante invenção da atuação e das situações.

Para escrever o texto da última peça contemporânea montada pelo russo A. Vassiliev, com os atores e para os atores, o seu autor V. Slavkin

Reprodução: projeto de T. Arzamasova, L. Yevzovich, Y. Svyatsky para pôster da produção de *Cerceau*, de V. Slavkin, encenação de A. Vassiliev, 1985. Fotos de V. Abramov, V. Bazhenov, B. Vedmin, B. van Danzig, O. Morozov, V. Plotnikov, V. Pomigalov e A. Sternin.

(in *A Journey in Theatrical Space – Anatoly Vasiliev and Igor Popov: Scenography and Theatre*. Part II, Album. Moscou, 2003.)

33. T. Kantor. "L'objet devient acteur", *Le théâtre en Pologne*, n. 4-5, p. 36, 1975.

teve de compartilhar vários anos de vida com a trupe. Apresentada em Paris, em 1988, a peça (*Cerceau*) foi elogiada, mas compreendida independentemente do espetáculo, desvalorizado, sem que a crítica francesa conseguisse entender o longo processo de escrita concomitante ao trabalho cênico. No entanto, o método de criação utilizado é, para Vassiliev, "a única maneira de se escrever hoje uma peça contemporânea."[34] O fracasso das outras encenações do *Cerceau* que, com a trupe de Vassiliev, tinha obtido um sucesso quase geral na Europa, mostra bem a estreita interdependência do texto e de uma atuação que faz parte dele.

Último exemplo: o texto de *Tambours sur la digue* (*Théâtre du Soleil*, 1999) teve 27 versões (seria necessário mencionar o papel do computador e as facilidades de modificações que ele traz hoje para a escrita). As palavras de Hélène Cixous sofreram múltiplas transformações e reelaborações no decorrer dos ensaios antes de a forma adequada à representação ser encontrada. No Soleil, o texto não é feito para ser ouvido "nu", ele está sempre irradiado, carregado pela atuação que o precede, que o segue ou o acompanha; pela luz; pela música que o sustenta, impulsiona e nuança, dialoga e respira com ele ou o contradiz; pelas cores das sedas que cobrem a parede do fundo e que caem, uma a uma, como folhas de uma árvore. Aqui a escrita se submete às outras artes em vez de impor a sua lei. Assim, o autor que não se restringe às suas atribuições tradicionais reencontra o estatuto de um Molière: como um ator, ele faz parte de uma trupe, ele sabe colaborar, retrabalhar, *desestabilizar* constantemente o adquirido em proveito do que está por vir no palco, ele sabe deixar o escrito em aberto, à disposição.[35]

Afinal, o texto de teatro pode não ter mais um estatuto sólido: o trabalho de Robert Lepage faz do texto uma matéria em constante mutação ao sabor das viagens e das turnês de uma cidade a outra, de um país a outro. Existem, então, versões numeradas dos textos das diferentes variantes do mesmo espetáculo, e transmitir tudo isso por escrito se torna impossível. Só a edição eletrônica viabilizaria o relato do movimento sem limite desses *works in progress*.

34. B. Picon-Vallin, posfácio a E. Erdman, *Le mandat*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1998, p. 207.

35. Essa prática se desenvolve: T. Ostermeier, na Alemanha, R. Cantarella, na França, integraram autores à sua equipe.

Foto de Charles Henry Bradier: *Tambours sur la digue*, de Hélène Cixous, encenação de Ariane Mnouchkine com o Théâtre du Soleil, 1999.

Se o híbrido é realmente o resultado de uma interação entre elementos diferentes para fazer acontecer uma nova realidade, uma nova língua, uma nova arte, a encenação é, dentro de sua autonomia, uma arte da hibridação. Apesar da história da encenação e das obras-primas que marcaram a história do teatro do século XX, essa arte ainda não é reconhecida na França, onde a arte do autor é contraposta a ela, como num estribilho batido, e ainda não existe formação em encenação como disciplina artística.[36] Ainda vemos indivíduos se autoproclamarem encenadores quando, na verdade, praticam um teatro que se submete integralmente ao texto todo-poderoso, que já vem sendo contestado há muito tempo. Mas quando A. Mnouchkine é censurada por causa da suposta fraqueza do texto do espetáculo *Et soudain des nuits d'éveil*..., ela retruca: "É o corpo dos atores quem produz o texto [...]. A poesia está num outro lugar."[37]

Tradução de Denise Vaudois

36. As grandes instituições de ensino teatral se abriram, enfim, em 2002, à formação de encenadores.

37. [que não o texto]. Citado por B. Picon-Vallin, "Les longs cheminements de la troupe du Soleil", *Théâtre/Public*, n. 152, Gennevilliers, 2000, p. 5.

A encenação: visão e imagens*

O olho, órgão principal, com mil responsabilidades, comanda mais do que nunca o indivíduo [...] ele deve ser rápido, exato, sutil, infalível, preciso.

FERNAND LÉGER[1]

O público quer ver, ele não quer mais ouvir. É essa a justificativa da encenação moderna e é preciso evitar a tentação de pensar que isso ocorra em detrimento da inteligência ou da sensibilidade. É um outro meio lógico do qual o texto dispõe: já que o público aprendeu a olhar, o autor dispõe, para exprimir certos sentimentos, de meios visuais. E a encenação recupera o que o texto perde.

MANU JACOB[2]

olhar é sempre ver mais do que se vê.

MAURICE MERLEAU-PONTY[3]

---

* "La mise en scène: vision et images" foi originalmente publicado na coleção *Les voies de la création théâtrale*, vol. 22: *La scène et les images*, org. de B. PICON-VALLIN. Paris: CNRS Éditions, 2001, p. 11-31.

1. "Le spectacle, lumière, couleur, image mobile, objet-spectacle" (1924), in *Fonctions de la peinture*. Paris: Gallimard, folio essais, 1997, p. 111.

2. "Théâtre et cinéma", in *Revue du cinéma*, Paris, n. 8, p. 70, mars 1930.

3. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, col. Tel, 1997 (1ª ed. 1964), p. 300. (Em português: *O visível e o invisível*. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1971.)

O teatro só é literatura nas páginas do livro no qual uma peça está impressa. A partir do momento em que o palco se apodera das palavras, elas deveriam tornar-se outras, inscrevendo-se num espaço cênico trabalhado que as desestabiliza, concretiza, adensa, modifica. Palavras tornadas visíveis, desdobrando-se num visível surgido do escuro – o do leve véu branco no qual se agitam as folhas outonais de *O jardim das cerejeiras* visto por G. Strehler; o da sombria ronda dos velhos de carne e osso e das crianças-manequim de *A classe morta*, de T. Kantor; o da pesada cortina de corda grosseiramente trançada, que varre tudo à sua passagem no *Hamlet* de I. Liubimov. São imagens que se gravaram em nossa memória de espectador, imagens sintéticas, emblemáticas do espetáculo inteiro. Imagens mentais que concentram, precipitam a química das imagens cênicas, as imagens mentais que o encenador compôs para o público.

> Uma peça, dita por atores mesmo maquiados e com figurinos sobre um palco, não se torna necessariamente um espetáculo. Essas pretensas "encenações" devem ser relacionadas à arte da declamação, não à do espetáculo. Um espetáculo é, antes de tudo, algo para ser olhado. E o teatro é, antes de mais nada, uma arte figurativa. A própria palavra espetáculo vem do latim *spectare*, que significa *olhar*. E, embora o vocabulário teatral possua um certo número de termos que caracterizam a especificidade da arte cênica, é raro que a idéia que o sustenta encontre uma encarnação concreta. A começar pela expressão *pôr em cena*. Monta-se uma peça. O cartaz exibe o nome *do autor da encenação*. Entretanto, na maior parte das vezes, sobre o palco, nós *ouvimos* uma peça, mas a *encenação* dela, quer dizer, sua *configuração composicional e imagética, nós não vemos.*[4]

Assim expressou-se, em 1931, Nicolai Tarabukin, num artigo que se destinava ao público estrangeiro e que permaneceu inédito por muito tempo, para apresentar a originalidade e a essência do trabalho de Vsevolod Meyerhold em seu teatro, o GosTIM. Historiador da arte, autor de várias obras sobre as vanguardas plásticas e sobre o pintor simbolista Vrubel,[5] Tarabukin deixou

4. Nikolaj Tarabukin (1899-1956). "Zritel'noe oformlenie v GosTIMe", *in Mejerhol'de*. Moskva: O.G.I., 1998, p. 93.

5. N. Tarabukin. *Opyt teorii zivopisi*. Moskva: Vserossijskij Proletkul't, 1923; *Ot mol'berta k masine*. Moskva: Izd. Rabotnik prosvescenija, 1923; *Iskusstvo dnja*. Moskva: Vserossijskij Proletkul't, 1925 [tradução francesa: *Le dernier tableau*, écrits présentés par Andrei B. Nakov (*Pour une théorie de la peinture: Du chevalet à la machine*). Paris: Champ libre, 1972].

análises pertinentes sobre a composição visual dos espetáculos meyerholdianos, nos quais cada palavra se atualiza no movimento (imagem transmitida pelo corpo do ou dos atores), na imagem de conjunto (composição global do jogo de cena) e na esfera sonora que trabalha essa imagem em contraponto.

Ver e dar a ver. A visão contra a ilustração

> *Podemos, portanto, dizer, quase seguramente, que o que eles desejam é ver a peça; desejo tão vivo como natural no homem [...] Eles querem ver qualquer coisa; logo, só mostrando-lhes qualquer coisa ficarão satisfeitos.*
>
> Edward Gordon Craig[6]

A luta contra a dominação do texto escrito, isto é, da literatura, no teatro da Europa ocidental, é teorizada no começo do século XX por Edward Gordon Craig, que imagina o teatro do Futuro, e por Vsevolod Meyerhold que o realiza, ou melhor, baliza-o. De acordo com eles, o encenador moderno, que, para Craig, será o "artista de teatro" e, para Meyerhold, "o autor do espetáculo",[7] não é apenas aquele que dirige, organiza, reúne, orquestra os elementos, os objetos e os atores, como o ensaiador de outrora, mas, em primeiro lugar, aquele *que passa o escrito pelo fio da espada do olhar* e depreende da peça a ser representada uma *visão* ao mesmo tempo precisa e sugestiva. A utopia de Craig vai mais longe: ela propõe que se prescinda totalmente da peça e exorta o teatro a tornar-se uma arte do movimento; ela

6. "Des pièces, des littérateurs et des peintres au théâtre" (1911), in *De l'art du théâtre*. Paris: Circé, 1999, p. 121-122. (Em português, cf. a tradução de Redondo Júnior *Da arte do teatro*. Lisboa: Arcádia, [s.d.], p. 138.)

7. Termo utilizado em 1926, no cartaz de *O inspetor geral*. Em *La Musique et la mise en scène* (1899), Adolphe Appia fala igualmente da necessária presença de um "artista de primeira linha, com influência magnética", uma espécie de "*kapellmeister* genial", in *Oeuvres complètes*, éd. elaborée et commentée par Marie-Louise Bablet-Hahn, Bonstetten: Société suisse du théâtre/Lausanne: L'Âge d'Homme, 1986, vol. II, p. 73.

Reprodução: litogravura de Gordon Craig inspirada em *Macbeth*, de William Shakespeare, 1928.

estrutura, pela tensão que lhe imprime, a história do teatro do século XX.[8] Mas Craig não deixa de refletir a respeito do estado da cena e, portanto, a respeito do tratamento do material escrito: é "por meio da visão" que ele aconselha a não deixar que se perca o valor que a peça ainda tenha podido conservar, mas "muito ao contrário, [a] aumentá-lo." "Em que lugar se passa [a peça]?" pergunta ele, então, a respeito de *Macbeth*. "Como se apresenta à nossa imaginação, em primeiro lugar, e aos nossos olhos depois? Por mim, vejo duas coisas: uma alta rocha escarpada e uma nuvem úmida que esfuma o cume."[9] Craig fala de uma primeira "visão interior", que se deverá precisar por um "olhar" sobre a natureza, mas, sobretudo, seguindo as pistas fornecidas por Shakespeare.

Trabalhando para depreender do texto uma visão, o Craig encenador tem uma visão do teatro que também seus trabalhos plásticos vão contri-

8. Cf. E. G. Craig. "Les artistes du théâtre de l'avenir" (1907), in *De l'art du théâtre*, *op. cit.*, p. 77.

9. E. G. Craig. "Les artistes du théâtre de l'avenir", *op. cit.*, p. 54-55. (Em português, cf. a tradução de Redondo Júnior, *op. cit.*, p. 55.)

buir para veicular. Seus contemporâneos vão se impressionar não apenas com suas idéias, difundidas em seus livros, artigos e nas traduções que deles foram feitas por toda a Europa, sem falar em sua revista *The Mask*, mas também com suas imagens – gravuras em madeira, esboços em preto e branco ou levemente coloridos –, traços de suas "visões cênicas". Sem dúvida porque elas não foram realizadas, elas vão assombrar por muito tempo o imaginário dos homens de teatro europeus do século XX.

A colaboração dos pintores

Foram os pintores que me ensinaram a cantar.
Fiodor Chaliapin

É uma história já bastante conhecida: os pintores contemporâneos foram chamados a levar à cena a nova dramaturgia simbolista que a rotina ou a pesada materialidade do cenógrafo de teatro profissional, acadêmico ou realista, desagrega – na França, os Nabis, Sérusier, nos teatros de Paul Fort e Lugné-Poe; na Rússia, Sapunov, Denissov, Ulianov, Sudeikin, com Meyerhold, para citar apenas esses poucos. E depois de terem contribuído para tornar visível o invisível, foram ainda os pintores – Bakst, Roerich, Golovin, Vrubel, Benois, Larionov, Gontcharova e outros mais – que permitiram o brilho irreal, a suntuosidade exótica, as fantasias oníricas, a explosão das formas e das cores dos Ballets Russes.

Mas se, como escreve Denis Bablet, "a primeira reforma do cenário de teatro é essencialmente pictórica",[10] se o cenário se torna quadro e o balé pintura animada, os limites e os perigos dessa "invasão" de um visual bidimensional se apresentam muito precocemente para Craig: ele quer substituir o trabalho do pintor na cena pelo trabalho de "um artista do teatro", que dominaria o conjunto das artes que contribuem para a arte do teatro. "Quando, por sua vez, [o encenador] souber combinar a linha, a cor, os movimentos e o ritmo, tornar-se-á artista. [...] A nossa arte será independente", escreve G. Craig já em 1905.[11] Recusando-se a ser "*der*

10. Denis Bablet. *Le décor de théâtre de 1870-1914*. Paris: Éditions du CNRS, 1975, réimp. 1983, p. 182.

11. E. G. Craig. "De l'art du théâtre. Premier dialogue entre un homme de métier et un amateur de théâtre" (1905), in *De l'art du théâtre*, *op. cit.*, p. 143. (Em português, cf. *op. cit.*, p. 167.)

Maler, o pintor", que querem ver nele, Craig pressente uma Arte do teatro "que não nos apresentará imagens definidas como as criadas pelo pintor ou pelo escultor; mas nos desvendará o pensamento, silenciosamente, pelo gesto, por sucessivas visões."[12]

Depois dele, e depois de ter experimentado a colaboração dos pintores, reduzido a cena a um painel pictórico e transformado o corpo do ator em mancha de cor num quadro, depois de ter feito de Golovin um "pintor de teatro", capaz de fazer o espectador penetrar nesse "país das maravilhas" cujo espaço não é, de forma alguma, o da pintura, que ele desloca para o último plano do palco, Meyerhold proclama irretorquivelmente, em 1918: "O teatro é uma arte independente, ele exige a submissão de tudo o que faz parte de seu domínio a leis teatrais únicas. Toda arte e toda técnica envolvidas no teatro devem ser percebidas de um ponto de vista teatral".[13] O encenador e o cenógrafo devem, segundo ele, seguir, de início, uma formação idêntica. É todo o problema do *espaço teatral* e de suas especificidades que está aqui sistematizado.

Deixar de ser ilustrador

Independente, não tributário nem da literatura nem da pintura, em busca de suas próprias leis, o teatro, segundo Craig, é uma arte, uma obra de arte "que se dirige, antes de tudo, ao *ver*".[14] Mas a força dessa arte que faz ver está no poder de evocação, de sugestão, não na mania de acumulação, de exatidão no detalhe. Se retomarmos o exemplo de *Macbeth*, compreenderemos que a visão que inspira Craig não é a da moldura histórica verídica da ação, como para os Meininger, mas a que se elabora a partir de uma meditação ativa sobre o texto, que deve levar o púbico ao mesmo tipo de atividade do imaginário. Meyerhold que, em 1930, encarna no mais alto grau, segundo Louis Jouvet, "a idéia que é lícito formar a respeito do encenador", era esse visionário. Ele era o "criador de formas, um poeta da cena [que] escreve com gestos, ritmos, com toda uma língua teatral [...] que fala aos olhos na mesma medida em que o texto se

12. "Des pièces, des littérateurs et des peintres au théâtre" (1908), *ibidem*, p. 126-127. (Em português, cf. *op. cit.*, p. 145.)

13. "Programa dos cursos de formação em encenação (27 de agosto de 1918)", in *Vremennik TEO*. Moskva: TEO, 1918, p. 19.

14. Monique Borie et Georges Banu, "L'horizon du théâtre", prefácio, in E. G. Craig, *op. cit.*, p. 21.

dirige aos ouvidos", descrito por Charles Dullin.[15] Segundo o testemunho de colaboradores próximos, desde a primeira sessão de trabalho, "Meyerhold tinha de seu futuro espetáculo uma visão cênica tão viva que chegava às raias da alucinação", visão interior que resultava de um longo diálogo com a obra e antecedia a análise, embora estivesse ligada a ela.

Essa visão muito viva que ele infundia a seus colaboradores nada tem a ver com a imagem-ilustração. O próprio Meyerhold escreve, radical: "Para se tornar um encenador, é necessário deixar de ser ilustrador".[16] A ilustração é escrava da exatidão, ela redobra o que deve valorizar, explicar, esclarecer. Longe de criar em cena ilustrações cuja legenda explicativa seria o texto de teatro, longe de realizar no palco, segundo as palavras de Adolphe Appia, de um lado o lugar da ação, de outro, a própria ação, "[...] suas duas manifestações tocando-se sem poder misturar-se, [o] quadro inanimado desempenha[ndo] o papel de gravuras coloridas, e o ator o do texto ao pé da página",[17] o encenador estaria em busca de imagens capazes de sintetizar, de aprofundar, de traspassar, de contradizer o texto, em busca de uma cena na qual os ritmos, as cores, o movimento, viriam entrelaçar-se com as palavras e os sons.

Evgueni Vakhtangov afirmou, em 1921, no âmbito de uma feroz e lúcida crítica ao naturalismo no teatro, que, "o primeiro sujeito que aparecer [é capaz de fazer encenações] se ele estiver suficientemente motivado para queimar as pestanas com as revistas ilustradas".[18] Mas o encenador-artista é um

15. "Rencontres avec Meyerhold", in *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*. Paris: Lieutier, 1946, p. 45.

16. Vsevolod Meyerhold, "Benois metteur en scène" (1915), in *Écrits sur le théâtre*, tradução e apresentação de Béatrice Picon-Vallin. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1973, coll. Th 20, vol. I, p. 242, e *Du théâtre*, *ibidem*, p. 101. Cf. também Kazimir Malevitch, "Lettre à A. Benois" (1916), in *Le miroir suprématiste*, Lausanne: L'Âge d'Homme, 1977, p. 47: "sua arte é a arte da ilustração, da história das anedotas – do material para manuais escolares (o botanista Shishkin)."

17. Adolphe Appia, *La Musique et la mise en scène*, in *Oeuvres complètes*, vol. II, *op. cit.*, p. 84.

18. Evgueni Vakhtangov, *Écrits sur le théâtre*. Traduit et présenté par Hélène Henry. Lausanne: L'Âge d'Homme, 2000, coll. Th XX, p. 315.

compositor de imagens, um apaixonado pela arte pictórica, ele percorre os museus, freqüenta exposições, está familiarizado com obras de arte antigas ou contemporâneas, que se tornam fontes de inspiração para seus atores, os quais têm que desenhar com o corpo no espaço que os cerca, sem concentrar sua atenção unicamente no texto e na voz... O pintor, no teatro, não será mais, portanto, aquele que, presente, faz os esboços, mas aquele que, através de sua obra, serve de guia para a interpretação de uma peça, de uma página, de uma frase, de um personagem, e o encenador completará sua direção de atores, *mostrando* aos atores, por meio de reproduções, *suas* imagens... Serguei Eisenstein dizia de Meyerhold que sua cultura plástica não conhecia limites e os atores de Meyerhold eram conhecidos pela riqueza em matéria de livros de arte em suas bibliotecas pessoais. É Artaud quem vai lamentar que "a enfermidade espiritual do ocidente [...] está em pensar que poderia existir uma pintura que só servisse para pintar":[19] ela podia servir para *fazer pensar*. Uma vez que ele se tiver desprendido do naturalismo e do psicologismo em seu sentido estrito, a referência às artes plásticas inflamará de fato todo o teatro de arte do século, isto é, um teatro que possui "espírito artístico",[20] que domina a linha, a cor, as leis das proporções e do ritmo. "No novo teatro, a necessidade de introduzir nos planos uma construção rigorosamente submetida ao movimento rítmico das linhas e da harmonia das cores vem substituir a sobrecarga absurda das cenas do teatro naturalista", observa Meyerhold em 1907.[21] O teatro se torna, assim, a arte da composição, e escreverão a respeito de *O inspetor geral*, encenado pelo mestre russo, que nada "nem o ângulo de um cotovelo, é [ali] deixado ao acaso".[22] Mas nunca será demais enfatizar a importância da descoberta das formas do teatro oriental, a partir do início do século XX, para essa busca da imagem cênica.

19. A. Artaud, "Théâtre oriental et théâtre occidental", in *Le théâtre et son double* (1938). Paris: Gallimard, 1964, folio essais, 2000, p. 107. (Em português, cf. a tradução de Teixeira Coelho *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1984, p. 91-92.)

20. Cf. V. Meyerhold, citando K. Hamsun: "O que falta ao teatro americano é, precisamente, *o espírito artístico*", in "*A vida espiritual da América*". *Sobranie sochinenij*. Peterburg: Sipovnik, 1909, in *Du théâtre*, in *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, vol. I, p. 149-150.

21. Cf. *Idem*, *ibidem*, p. 117. Também *ibid.*, p. 147, sobre a maneira pela qual o encenador deve dominar "a arte do desenho".

22. Nicolas Gosset, "Meyerhold, apôtre d'un art en mouvement", in *Comoedia*, Paris, 19 juillet 1930.

Foto: *O inspetor geral*, de Nicolai Gogol, encenação de Meyerhold, 1926. Episódio *Uma festa é uma festa*: praticável repleto de atores; os presentes circulam de mão em mão. (D.R., col BPV)

Ultrapassar a palavra. Visão e enigma

O domínio do teatro não é psicológico, mas plástico e físico, é preciso que se diga isso.
Antonin Artaud[23]

Já se caracterizou a imagem do visível "pela marca da pulsação entre o que aparece e o que desaparece",[24] seria possível também distinguir a imagem e a visão. A primeira seria um fenômeno óptico, ela começa e termina nos olhos, no sistema ocular. A segunda seria um fenômeno mental: se ela começa nos olhos, é no espírito que ela se realiza. A arte do teatro seria a

23. In "Théâtre oriental et théâtre occidental", *op. cit.*, p. 109. (Em português, cf. *op. cit.*, p. 93.)

24. Cf. Marie-José Mondzain, *L'image naturelle*. Paris: Le Nouveau Commerce, 1995.

arte que, nascida da visão do encenador,[25] deslancha e desencadeia a visão dos espectadores sem alimentar neles o fluxo de visível – a imagética – que começa a agitar o ocidente desde o início do século XX, que se tornou o que se conhece hoje, morno, ininterrupto e analgésico – o século do "visual", segundo a expressão de Serge Daney. E é exatamente esse sentido de visão que Peter Brook atribui à criação de Craig, ao dizer:

> A imagem em cena, como concebida por Craig, devia representar o essencial. Isso não tem nada a ver com o acúmulo tão comum na ópera. Não, para ele, a imagem devia *ultrapassar a palavra* e chegar a se impregnar na memória, como aquela imagem incrível que propunha para o início de *Hamlet*: um imenso véu dourado que devia cobrir toda a corte, ao mesmo tempo em que cabeças imóveis surgiam através de buracos. Ele tinha um modo material e rigoroso de pensar a imagem.[26]

Ultrapassar a palavra. Desde que começou a se interessar pelos problemas levantados pela encenação de Maeterlinck e pelo teatro simbolista, Meyerhold descobre que "toda obra dramática compreende dois diálogos, um 'exteriormente necessário' – são as palavras que acompanham a ação –, o outro, 'interior' – e é esse que o espectador deve surpreender, não nas palavras, mas nas pausas, não nos gritos, mas nos silêncios, não nos monólogos, mas na música dos movimentos plásticos".[27] Ele dissocia de fato dois canais de percepção, o sonoro e o visual, chegando até a dizer: "As palavras se dirigem ao ouvido, a plástica ao olho. De certo modo, a imaginação do espectador trabalha sob o impacto de duas impressões, uma visual e outra auditiva. E o que distingue o antigo teatro do novo é que no novo a plástica e as palavras estão submetidas cada qual a seu próprio ritmo e até se separam dependendo das circunstâncias."[28] Essa dissociação, teorizada pelo encenador russo em 1907, será aprofundada ao longo de sua obra, depois radicalmente aplicada por Robert Wilson, que considera a imagem o "fundamento e o devir do universo cênico"[29] e é responsável pela renovação do pensamento teatral no último terço de um século de espírito lento e esquecido, remontando às fontes das revoluções cênicas.

25. Cf. Ariane Mnouchkine, "Une oeuvre d'art commune. Rencontre avec le Théâtre du Soleil", par B. Picon-Vallin, in *Théâtre/Public*, n. 124-125. Gennevilliers, juillet-octobre 1995, p. 75, incluído nesta coletânea.

26. Peter Brook, in E. G. Craig, *De l'art du théâtre*, *op. cit.*, p. 236. Grifo meu.

27. V. Meyerhold, *Du théâtre*, in *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, vol. I, p. 107.

28. *Idem*, *ibidem*, p. 117.

29. Cf. Frédéric Maurin, *Robert Wilson. Le temps pour voir, l'espace pour écouter*. Arles: Actes Sud/AET, 1998, p. 57.

Como Craig e Meyerhold, Antonin Artaud sonha, em *O teatro e seu duplo*, com um criador único, capaz de criar "numa espécie de autonomia completa",[30] e interroga-se a respeito da possibilidade de considerar o teatro como "uma arte independente e autônoma, assim como a música, a pintura, a dança".[31] A eliminação mais ou menos acentuada do autor em benefício do encenador encontra acolhida na obra de Artaud,[32] pois ele critica energicamente a supremacia da palavra no teatro ocidental e a limitação, pelo texto escrito, do teatro considerado como um ramo da literatura. Ele sonha com "uma linguagem teatral pura", que seria "a materialização visual e plástica da palavra". Artaud é literalmente siderado pelo "maravilhoso combinado de imagens cênicas puras" do teatro balinês – os atores e seus figurinos remetendo a uma "realidade fabulosa e obscura". E quando fala de seu "teatro da crueldade", Artaud remete curiosamente aos mesmos quadros do patrimônio ocidental que Meyerhold cita ao falar de grotesco no teatro,[33] ele constrói a partir da oposição da forma e do fundo, do triunfo da primeira sobre o segundo e da associação dos contrários cujos antagonismos são conscientemente exacerbados, para tornarem-se ao mesmo tempo inquietantes, familiares e misteriosos. El Greco, Bosch, Goya, Brueguel, o velho, são "teatro mudo", "pinturas com duplo sentido"[34] para Artaud, que opõe às fecundas obscuridades da imagem, da alegoria, que mascaram ambas o que desejariam revelar, os ralos esclarecimentos oferecidos pelas análises verbais de um teatro no qual o texto é tudo. O objeto do teatro é criar mitos, levar o

30. A. Artaud, "Lettres sur le langage", in *Le théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 186.

31. *Idem*, "Théâtre oriental et théâtre occidental", *ibidem*, p. 106. (Em português, cf. *op. cit.*, p. 91.)

32. Para esta referência e as seguintes, cf. *Idem*, *Le théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 90, 104, 103, 91. (Em português, *op. cit.*, p. 91, p. 80 – duas citações seguintes – e p. 112 de "O teatro e a crueldade", no qual são citadas as pinturas de Grünewald e de Hieronymus Bosch.)

33. Sobre o grotesco, cf. V. Meyerhold, "Du théâtre", in *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, vol. I, p. 197-202, e B. Picon-Vallin, *Meyerhold*. Paris: CNRS Éditions, 1990, coll. Arts du spectacle/*Les voies de la création théâtrale*, vol. 17, réed. 1999, p. 138-140.

34. "Lettres sur le langage", in *Le théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 187. (Em português, cf. *op. cit.*, p. 153.) É preciso acrescentar que Meyerhold, numa aula sobre o grotesco, em 1918, também remete a divindades orientais (hindus).

espectador a tentar resolver enigmas.[35] Para Artaud – como para Meyerhold – a imagem cênica composta a partir do modelo desses quadros é o instrumento de uma viagem heurística para a qual a cena tem obrigação de convidar o público, Artaud tendendo para a metafísica e Meyerhold para o estudo de grandes fenômenos sociopolíticos, como o poder, a impostura, o medo que leva à loucura.

Enfim, embora enfatizando as diferenças entre dois tipos de imagens, a do cinema que, "por mais poética que seja, é limitada pela película", e a do teatro, que substitui "a visualização grosseira daquilo que existe" pela emergência "daquilo que não existe", *visão densa e que se cerca de ar*,[36] Artaud não hesita em sonhar com a utilização de imagens-artefatos vindas da sétima arte: definidas por um suporte coloidal e processos químicos, elas podem se tornar objetos para o teatro que ele imagina, no qual o encenador-artista plástico se engaja na composição da imagem cênica, ajudado também pelo desenvolvimento das técnicas de iluminação que desmaterializam ou "mixam" dados visuais heterogêneos.

"E agora, vamos à luz"![37]

a luz todo-poderosa.
ADOLPHE APPIA[38]

É Adolphe Appia quem diz: "A mobilidade característica do quadro cênico pede da iluminação uma parte considerável dos serviços que a cor,

35. V. MEYERHOLD. *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, vol. I, p. 199.

36. Cf. "Le théâtre de la cruauté (premier manifeste)" (1932) e "Sur le théâtre balinais", in *Le théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 153 e p. 86. (Em português, cf. *op. cit.*, p. 126 e p. 74.)

37. André ANTOINE. "Causerie sur la mise en scène" (1903), in *L'invention de la mise en scène*. Paris: Actes Sud Papier/CNT, 1999, p. 117. (Em português, cf. *Conversa sobre a encenação*. Trad. Walter Lima Torres. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.)

38. "La gymnastique rythmique et le théâtre", in *Les Feuillets de Genève*, février 1912.

por si só, prestava ao pintor. *É com a luz que o poeta-músico executa seu quadro*; não são mais as cores imóveis que figuram a luz, mas a luz que toma tudo o que, na cor, opõe-se à sua mobilidade".[39] A pintura em cena deve, portanto, ceder lugar à "iluminação em liberdade" que corresponde ao que a paleta é para o pintor, e seus efeitos, profetiza ele, são ilimitados. A iluminação fornece as modalidades técnicas da imagem cênica, dá o "meio de exteriorizar de algum modo uma grande parte das cores e das formas que a pintura fixava nas telas", para "espalhá-las vivas no espaço".[40] Móvel, colorida, fluida, difusa, ativa, a luz "pinta" no palco as visões do encenador, intensificando ou esfumando os contornos das figuras e dos objetos.

A luz, diz ainda Appia, "não pode exprimir nada que não pertença à 'essência íntima de toda visão'".[41] Artaud vai ainda mais longe e fala das "disposições sensuais" nas quais a luz é capaz de colocar o espectador, ela "traz consigo sua força, sua influência, suas sugestões".[42] Todos os teóricos-precursores reconheceram na luz um dos fatores de transformação essenciais do palco, prefigurando sob sua pena, seu lápis ou buril, a arte das meias-tintas, dos claro-escuros, das sombras, dos raios, da fumaça, das cintilações e das vibrações – a arte do iluminador, profissão que só muito tardiamente foi reconhecida. É ele quem cria a imagem, fazendo-a aparecer e mergulhar novamente no escuro. Mas os maiores encenadores quiseram apropriar-se dos segredos da iluminação, tal a força do impacto da luz sobre o que se passa em cena, revelando a interioridade das coisas, e a força da ação física e psíquica que ela exerce sobre o espectador.

As imagens teatrais são compostas com a luz e o "Primeiro manifesto do teatro da crueldade" assinala uma constatação irretorquível: "A gama colorida dos aparelhos atualmente em uso deve ser revista de cabo

39. *La Musique et la mise en scène*, in *Oeuvres complètes*, *op. cit.*, vol. II, p. 99.

40. A. APPIA. "Comment réformer notre mise en scène", in *La Revue*, Paris, 1er juin 1904, cit. in *Adolphe Appia 1862-1928. Acteur-espace-lumière*. Catálogo de exposição. Zurich: Pro Helvetia, 1979, p. 33.

41. "La musique et la mise en scène", *op. cit.*, p. 93.

42. "Pour en finir avec les chefs-d'oeuvre", in *Le théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 127. (Em português, cf. *op. cit.*, p. 106.)

a rabo".[43] Dos candeeiros a gaz, da eletricidade aos refletores a laser e ao Telescan, os progressos das técnicas de iluminação multiplicaram os poderes da luz-matéria viva nos palcos. E desde que os HMI importados do cinema por André Diot marcaram época em *A disputa* encenada por Patrice Chéreau (que os havia visto em funcionamento em encenações de Strehler), essas técnicas não pararam de se transformar. Hoje, elas derivam ao mesmo tempo das mais sofisticadas descobertas – como super Scans ou Moving Lights nos quais todos os parâmetros podem mover-se ao mesmo tempo para fechar sobre a ação e o ator – e da bricolagem inventiva que desvia ou reúne fontes insólitas ou antigas. As possibilidades se tornaram, como previa Appia, inifinitas no domínio da cor, da intensidade, da direção, da mobilidade, da gradação, do grão. A luz pode adensar a sombra, o ar, superexpor, criar closes, seccionar as zonas de atuação ou o corpo dos atores, encher o ambiente de reflexos, criar bruma, construir zonas perturbadoras ou geometrias irradiantes, tragar ou submergir um personagem em suas nuances, fazer vibrar o tremor de uma simples lâmpada sobre um rosto. Longe de estar apenas na origem de efeitos pontuais e limitados, a luz se torna um modo de escrever os acontecimentos em cena, de conduzir uma narração plástica. Representando a emoção no lugar do ator, ela pode inclusive torná-la visível.

Artistas tão diferentes quanto Liubimov, Strehler, Grüber, Langhoff, Lepage se apossam do espaço por meio da luz. Grüber, por exemplo, desde os primeiros ensaios, passa horas a afinar em conjunto os refletores e a atuação dos atores: "o ator não faz um gesto sem que se modifique o raio luminoso que vai conduzir o movimento". Para Grüber, no teatro, "a única questão é a da luz num dado enquadramento" e ele afirma ainda: "Nunca se deve chorar sem enquadramento".[44]

43. "Le théâtre de la cruauté (premier manifeste)", in *Le théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 147. (Em português, cf. *op. cit.*, p. 122.) Cf. também Jean-Pierre THIBAUDAT, "Profession lumière", in *Les Cahiers de la Comédie-Française*, n. 1. Paris: P.O.L., automne 1991.

44. Sucessivamente, Bernard MICHEL, "De l'esquisse à la scène", in Klaus-Michael GRÜBER, "*... il faut que le théâtre passe à travers les larmes...*" Paris: Éditions du Regard/AET/Festival d'Automne, 1993, p. 138; e cit. por Georges BANU, "La fatigue éclairée", *ibidem*, p. 51.

Trabalho gráfico conceitual de Helio Eichbauer para o espetáculo *O percevejo*, de Maiakovski, direção de Luís Antônio Martinez Corrêa, 1981. Para a encenação, foi desenvolvido por Guel Arraes um filme em que se mesclavam imagens da Rússia do início do século XX, animações com desenhos de Rodtchenko e cenas com a equipe do espetáculo (arquivo H. Eichbauer).

Um estoque de imagens para o teatro. Foto, cinema, vídeo

A era da imagem chegou!

O cinema dotará o homem de um sentido novo. Ele escutará com os olhos. Wecol naam roum eth nacoloss: *Eles viram as vozes, diz o Talmud.*

ABEL GANCE[45]

A visão teatral se materializa numa imagem emoldurada como um quadro – ou "cercada de ar", como escreve Artaud – pelo arco de proscênio, o cenário, o dispositivo e/ou a luz. Mas a efervescência teatral do primeiro

45. In *L'art cinématographique*. Paris: PUF, 1926, p. 83 *sq.* e p. 94.

terço do século XX e a cruzada por um teatro da visão, o teatro do encenador, são paralelos ao desenvolvimento do cinema. Um e outro, teatro e cinema, nos grandes países europeus na área teatral – Rússia, Alemanha – andaram de par: o cinema e suas técnicas se desenvolvem nos palcos no momento em que a indústria cinematográfica está em franca desorganização. É, aliás, aí que André Malraux situa a diferença fundamental entre a encenação russo-alemã, antes de tudo plástica, e o teatro francês, de Vilar, para quem "pôr em cena" era antes de mais nada "pôr no ponto certo". Vilar, respondendo a Malraux que lhe descreve o funcionamento de um espetáculo de Meyerhold: "Eu falo de teatro e o senhor me responde com cinema".[46] Só estamos voltando a essa questão por tanto tempo negligenciada devido à compartimentação das artes na França.

A integração do cinema ao ato teatral se fez pelo modo pelo qual suas técnicas e imagens alimentaram e ainda alimentam a arte da encenação. Esta é trabalhada pelas noções de montagem, de enquadramento e, mais recentemente, pela noção de movimentos de aparelhos. O close se tornou uma das questões-chave da encenação de teatro, que levou em conta também, no tratamento do dispositivo, da luz, dos objetos e da atuação, as exigências do olho do *olhador*, segundo a expressão de Marcel Duchamp, acarretadas pela riqueza composicional das imagens fílmicas. Já em 1910 Meyerhold tinha apontado isto: o espectador exige "que Maeterkinck lhe seja apresentado com os aperfeiçoamentos adquiridos pelo cinema".[47] O encenador pode hoje jogar com a passagem de uma superfície cênica vertical tratada como uma tela plana, na qual o ator está enquadrado e reenquadrado pela luz, para o espaço do palco em sua tridimensionalidade.

O cinema, não só porque acumulou sucessos ao longo do século XX, mas também porque marca a vida de cada um, funciona como um reservatório de imagens para os criadores de teatro que completam assim as fontes visuais pictóricas (quadros, desenhos), e sobretudo fotográficas (cartões postais, fotos e negativos) – as fotos difundindo também a pintura (livros de arte, reproduções). Quadros de Manet e de Renoir com-

46. "André Malraux parle de Jean Vilar", in *Le Point*, Paris, 13 septembre 1972, entrevista a Françoise Verny. Cf. B. Picon-Vallin, "*La condition humaine au théâtre*", in *Les Cahiers de la Comédie-Française*, n. 22. Paris: P. O. L., hiver 1997, p. 5-15.

47. *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 158.

binados com desenhos tirados de revistas de moda para a encenação de *A dama das camélias* (1934), para cuja montagem Meyerhold estudou um imenso material iconográfico emprestado pelas bibliotecas e museus de Moscou, do qual restam os grossos álbuns de trabalho onde seu assistente L. Varpakhovski reuniu as fotos dos documentos utilizados; fotografias dos espetáculos de Meyerhold publicadas em 1928 na obra alemã de R. Fülöp-Miller sobre o teatro russo, inspirando por muito tempo o imaginário teatral de Langhoff; cartões postais ou fotos, citados, tratados, transpostos, tomados em *zoom* por Robert Wilson: imagens de *O Atalante*, de J. Vigo revisitadas pelo teatro para *A falsa criada*, de Marivaux montada por Jacques Lassalle. Quatro casos tomados de uma série infinita de exemplos, repertoriados ou não, nos quais referências de origens diferentes podem combinar-se, sofrer cruzamentos nos quais cada criador "gera" seu próprio estoque de imagens reunidas e aumentadas segundo as orientações de sua pesquisa artística.

Tendo entrado muito cedo na cena teatral, o filme, precedido pela projeção fixa, pôde servir ao palco abrindo-o amplamente ao mundo (Meyerhold, Piscator), ou fazendo-o tender ao onírico, como desejava

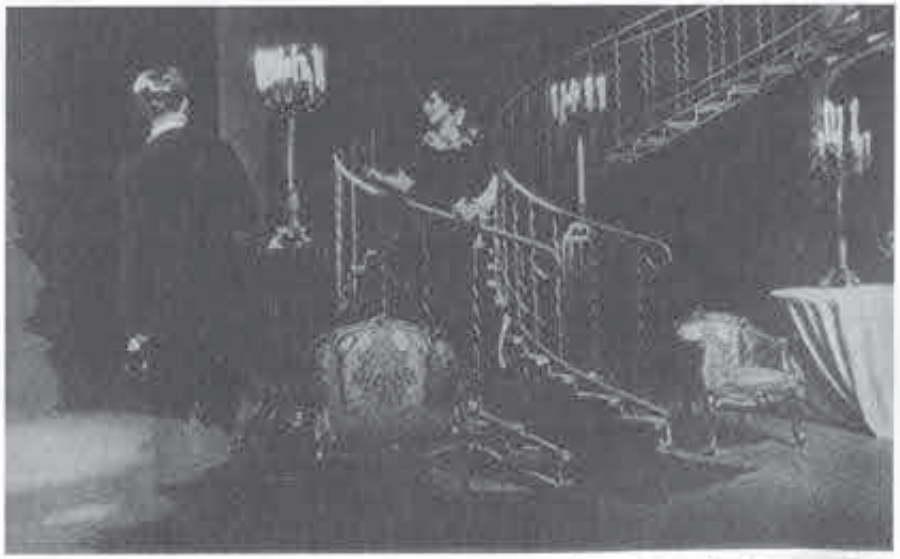

Foto: *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas Filho, encenação de Meyerhold, 1934. Acurada construção visual baseada em pesquisa de documentos de época. (D.R., col BPV)

Artaud. Josef Svoboda, nos anos 1960, redescobre na cena, intensificada por seu pensamento de cenógrafo-técnico-experimentador, a combinação da imagem fixa ou cinematográfica e da ação dramática. Com freqüência nós nos esquecemos do trabalho realizado nesse domínio, na França, por Jean-Marie Serreau, com seu diretor técnico P. Pavillard (projeções de fotos e de desenhos de Siné para *Biedermann e os incendiários*, de Max Frisch, Théâtre Lutèce, 1960) e continuado por André-Louis Périnetti (projeções de fotos de notícias sobre violência, de desenhos de Folon e vídeo em circuito fechado para *Api 2067*, de R. Gurik, Théâtre de la Cité universitaire, 1969). Fato de âmbito realista, na medida em que pertence ao quotidiano mais banal, a irrupção dos aparelhos de tv em cena origina hoje outros projetos. As imagens de vídeo, de formato maior ou menor, segundo o suporte de transmissão, ampliam para um contexto totalizante a ação que se desenrola no palco. Mas, ligadas a uma lógica de fragmentação, de atomização, elas têm, sobretudo, funções especulares, narcísicas, mnemônicas, introspectivas, intimistas, lúdicas, elas dão a ver o "não-mostrável" na cena ou perturbam a visão do espectador. Escavando a imagem cênica pelo modo pelo qual elas aí se incrustam, como corpos estranhos, elas manipulam, desconcertam, desestabilizam o público, pondo em abismo o real e o teatro, introduzindo múltiplas possibilidades de variações sobre a distância e a aproximação entre a cena e a platéia.[48]

Seria possível dizer, resumindo muito, que, na história da encenação, a pintura do cenário, aplicada sobre chassis por artesãos do ofício, cede lugar aos painéis pintados por artistas modernos, para em seguida ser abolida, tornando-se pura referência, e então é a memória do quadro que servirá de modelo ao encenador-cenógrafo para que ele realize sua visão, e elabore sua composição cênica. Assim, a cena rompe com a arte pictórica sem romper com o pictórico, e volta-se para a arquitetura: a cena arquitetônica de Craig, a cena construtivista ou a da Bauhaus geram máquinas de representar, ecos das pesquisas de vanguarda plástica, capazes, entre outras inovações radicais, de recortar o espaço tridimensional em uma série de quadros precisos, nos quais e entre os quais o ator deverá dominar o movimento cênico, sendo que a atuação se vê definida como domínio das formas plásticas no espaço. A luz tende igualmente a eliminar a pintura para distribuir ela própria cores e movimentos no espaço, que ela torna fluido. Marco possível ao longo dessa evolução: o dispositivo de *A disputa*, já citada, poderia, com seus muros móveis, ser qualificado de

48. Cf. *Les écrans sur la scène*, estudos e depoimentos reunidos e apresentados por B. Picon-Vallin. Lausanne: L'Âge d'Homme, coll. th XX, 1998, p. 22-23 e *passim*.

ECA USP BIBLIOTECA 12991

"máquina de iluminar", na qual os atores representam entre muros-painéis com os refletores, as luzes difusas, os espelhos e os reflexos.[49] Hoje, a máquina de representar se torna máquina de projetar imagens e a atuação dos atores deverá levá-las em conta, fixas ou animadas, podendo habitar o espaço em seu conjunto, aparecer sobre qualquer superfície que constitua o dispositivo, e não somente sobre as telas suspensas acima da cena ou colocadas no fundo do palco (como nos anos 1920) – imagens que podem até captar o ator ao vivo e ser retrabalhadas, sempre ao vivo, imagens repentinas, fantasmáticas, sempre no limiar do desvanecimento, da desaparição, pelas quais o ator de carne e osso é duplicado, ampliado, magnificado, apagado ou vigiado. Experiência-limite foi a de Peter Sellars para *El niño*, ópera de John Adams (Châtelet, 2000), na qual um vídeo mudo, projetado sobre uma tela suspensa acima dos bailarinos e dos cantores, durante toda a representação, constituía o único cenário, contextualizando a música e criando uma narração paralela.

O olhar do surdo

> *Mas o espaço atroador de imagens, repleto de sons, também fala, se se souber de vez em quando arrumar extensões suficientes de espaço mobiliadas pelo silêncio e pela imobilidade.*
>
> *quase se pode dizer que o ouvido fica convulsionado tanto quanto o olho.*
>
> Antonin Artaud[50]

Em 1971, a turnê de *O olhar do surdo*, de Robert Wilson, foi uma lição magistral para o teatro europeu do último terço do século XX. Mais ou menos na mesma época, na Itália, uma nova vanguarda lança o que logo

49. Sobre a luz na obra de Patrice Chéreau, ver Odette Aslan, "Les éléments d'une poétique", in *Chéreau*, estudos, textos e depoimentos reunidos por O. Aslan, Paris: Éditions du CNRS, coll. Arts du spectacle/*Les voies de la création théâtrale*, vol. XIV, 1986, p. 63-64.

50. "Le théâtre et la cruauté" e "La mise en scène et la métaphysique", in *Le théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 135 e p. 49. (Em português, cf. *op. cit.*, p. 111 e p. 46.)

será chamado de "teatro imagem" ou "teatro de imagens", que propõe formas experimentais para compensar o esgotamento conjunto do texto e de uma leitura estreita, dogmática, do "Mestre" Brecht. Pintor e arquiteto antes de dedicar-se ao teatro, Robert Wilson, como se sabe, interessou-se pelos surdos-mudos e pelos autistas, recriando no teatro que fazia com eles o mundo de imagens que lhe parecia pertencer-lhes.[51] Essa dominação da imagem é acompanhada de um ralentar dos ritmos que a faz "flutuar" no espaço – lentidão calculada de um movimento, de um deslocamento ou de uma luz, até mesmo imobilidade total de uma figura. *O olhar do surdo* surge como uma resposta ao "drama do silêncio" (por oposição ao "drama da linguagem")[52] proposto por Craig já em 1905 em seus famosos esboços de *A escada*, nos quais os personagens são deslocados entre zonas de sombra e de luz sem que haja nada de descritivo, de narrativo: apenas a sugestão de uma ação em evolução lenta, hierática, misteriosa, silenciosa, suporte para a meditação daquele que olha.

Na aceleração brutal da imagética midiática, Wilson justificará, mais tarde, seu radicalismo:

> A televisão expõe tudo em cinco segundos com um tempo de compreensão e de resposta imediato. Atualmente, o cinema e até o teatro funcionam do mesmo modo, quer dizer: são escritos e encenados em função dessa estrutura de comunicação definida em primeiro lugar pela televisão. Quero dar ao espectador o tempo e a liberdade de perder-se na obra ao longo da duração de sua experiência como espectador.[53]

Tempo e liberdade para penetrar nas imagens de teatro. A lentidão é a condição para a meditação, a contemplação possíveis. Essa lentidão provocativa, mas que afia os sentidos se não os fizer adormecer, é acompanhada de um vazio que interroga uma sensibilidade amortecida pela abundância quotidiana dos signos visuais. O que é dado a ver na cena de Robert Wilson foi decomposto, como se fazia na dança em Nova Iorque nos

51. Cf. Catherine Mounier. "Le monde de Robert Wilson", in *V. Garcia, R. Wilson, G. Tovstonogov, M. Ulusoy*, estudos reunidos e apresentados por Denis Bablet. Paris: Éditions du CNRS, coll. Arts du spectacle/*Les voies de la création théâtrale*, vol. XII, 1984, p. 132-175.

52. Cf. E. G. Craig, *Towards a new theater*, London and Toronto: Dent and Sons, 1913, p. 41-47.

53. Entrevista, in *NonArt*, Paris: n. 16, p. 35, 1995.

anos 1970, em seqüências cronofotográficas nas quais o movimento progride de modo infinitesimal no interior de composições enigmáticas, insólitas – quando elas não são repetidas, repisadas depois de trinta anos de prática – num espaço depurado, como que lavado por uma luz intensa e cada vez mais *high tech*. Há aí, às vezes, algo da "idéia de um teatro grave, que, varrendo todas as nossas representações, insufle-nos o magnetismo ardoroso das imagens", preconizado por Antonin Artaud.[54]

A perfeição e a vacuidade são o reverso desse "magnetismo". Chapadas, as imagens da criação-produção, sem dúvida excessivamente abundante, de Wilson – se é preciso tempo para olhar as imagens, também é preciso tempo para fabricá-las – parecem mortalmente adormecidas, deitadas sobre papel glacê. Na Alemanha, utiliza-se em seu lugar a expressão "teatro-design",[55] que denuncia globalmente uma ditadura das imagens que grassam muito tempo depois da "ditadura exclusiva da palavra",[56] denunciada por Artaud. Grüber exclama: "Não se contentar mais com as 'belas encenações' [...] é preciso que o teatro passe através das lágrimas..."[57] As lágrimas de emoção, sem dúvida, mas também as que perturbam a visão, tornando as imagens embaçadas, *sujas*. Muitos são os que desconfiam da bela imagem da qual Wilson, pela precisão gráfica de seu trabalho cênico, tornou-se figura emblemática, na medida em que o questionamento do belo foi uma das conquistas da modernidade, sua apologia parece corresponder a um afrouxamento do pensamento crítico.[58] Em oposição à estética de Wilson, a Societas Raffaello Sanzio constrói paisagens apocalípticas, nas quais surgem corpos doentes ou disformes. Mas num e noutro caso, o teatro de imagens, segundo a ex-

54. "Le théâtre et la cruauté", *op. cit.*, p. 132. (Em português, *op. cit.*, p. 109.)

55. "Das Fremde ist verdächtig", entrevista com Nele Hertling e Maria Magdalena Schwaegermann, in *Theater Heute*, Seelze, n. 3, p. 26-31, março de 1999.

56. "La mise en scène et la métaphysique", *op. cit.*, p. 60. (Em português, *op. cit.*, p. 54.)

57. Entrevista com Jean-Pierre Thibaudat, in *Libération*, Paris, 6 décembre 1984.

58. Que é preciso opor, sem dúvida, à elevada "busca da beleza no teatro" pregada por Craig em *A arte do teatro*, *op. cit.*, em francês, p. 69 (em português, *op. cit.*, p. 73) e à definição que ele dá do belo no teatro, em oposição àquilo que "produz efeito": englobando "quase todas as coisas, inclusive o que é feio", *Ibidem*, em francês, p. 65, em português, *op. cit.*, p. 68.)

pressão consagrada que engloba abordagens teatrais, de fato, muito diferentes, é um gênero cômodo numa época de internacionalização desenfreada, quando a tradução do texto ainda limita a circulação de espetáculos, e, por isso, ele vende bastante. Um e outro, no entanto, oferecem ao olhar tenso do espectador uma cena que se tornou um quadro sem pintura, que deve ser experimentado com paciência, seja sob o signo silencioso da luz e da épura, seja sob o de uma agressão audiovisual, com freqüência provocadora e brutal. O teatro de imagens vindo dos Estados Unidos não veicula as mesmas referências culturais que aquele que busca suas fontes na velha civilização italiana e cristã.

O olhar do surdo é, enfim, o olhar daquele que, muito concretamente, *vê o texto*. Mergulhado numa crise pelo teatro de imagens, o texto encontra, efetivamente, um novo estatuto cênico, o do texto-imagem, com as legendas que se aperfeiçoam e se multiplicam para permitir que o teatro viaje mais e melhor. Mas o texto – dito ou não em cena – pode também ser relido ou lido sobre telas, tules, muros, projetado ou escrito ao longo do espetáculo e sobre o próprio palco (intertítulos, créditos, diários etc.). Essa estratégia de visibilidade e de enquadramento de palavras tem uma função ao mesmo tempo dramatúrgica e estética, visto que é possível utilizar todo tipo de grafias e tipografias. Os programas de computador para projeção de texto estão hoje em franco desenvolvimento e em *A vida de Galileu*, montada por Jacques Lassalle, dois tipos de texto (didascálias e comentários) eram reproduzidos numa imensa tela translúcida que ocupava toda a boca de cena. Tratava-se de uma variante "tecnológica" dos cartazes brechtianos, e a leitura letra por letra das frases cujos caracteres apareciam um de cada vez provocava uma emoção nova no teatro, ainda mais porque essa solução recorria a fontes diferentes.[59] E a legendagem ainda está, para falar a verdade, engatinhando: ela começa a abandonar sua função de simples mediação lingüística para ser incluída pelos atores em seu trabalho e intervir no ritmo do espetáculo (*Mnemonic*, Théâtre de Complicité, 2001).

59. Trata-se de um aparelho específico, Manuscript (da marca AVS), ligado a um projetor de vídeo. Ele permite uma velocidade variável de projeção de texto, possui uma grande reserva de fontes e a possibilidade de mudar a cor do fundo, recurso que não foi utilizado em 2000 no Théâtre National de la Colline, Paris: o fundo permanecia branco o tempo todo. Para a turnê do espetáculo, esses interlúdios textuais foram gravados em vídeo, visto que poucos teatros possuíam aquele tipo de aparelho.

A estratificação das imagens em cena

Aprendi fotografia para compreender o século XX.

A luz é diferente numa paisagem destruída.
MATHIAS LANGHOFF[60]

Como Grüber, Langhoff desconfia das "belas imagens". Também como ele, considera que "o teatro não é nada mais que luz".[61] E recusa-se a trabalhar com um "designer de luz", criando com freqüência ele próprio as luzes imaginadas do espetáculo que ainda virá. De início artista plástico, como Wilson, Langhoff começa sua carreira teatral como iluminador. Como encenador, concebe detalhadamente o espaço de sua visão, o cenário, antes de criar a obra (termo que ele prefere a espetáculo) com os atores. As imagens reais e mentais que perseguem o europeu originário do leste, que ele é, não são as mesmas que motivam o criador de imagens do novo continente. São as imagens do caos, da destruição, os escombros – das ruínas de Berlim de 1945 até as da guerra do Golfo – e seus artistas plásticos de referência não são nem suprematistas nem abstratos: são Goya, o Picasso de *Guernica*, o Caspar David Friedrich de *O mar de gelo*, Dürer, Bosch, Bacon, ou ainda Heartfield e suas fotomontagens. Seu teatro se coloca sob o signo do desastre, da violência, dos pedaços. O palco é um canteiro de obras no qual a obra teatral acumula a desordem de um mundo em frangalhos, tanto em suas manifestações exteriores quanto na vida interior dos personagens descrita por Strindberg, já no início do século XX, como um "aglomerado de fases da civilização passadas e presentes".[62] O tra-

60. Sucessivamente, in Programa de *O pato selvagem*, na Volksbühne; e, citado por Claire DAVID, "Le rapport Langhoff", in *Actualités de la scénographie*, n. 41, Paris, 1989, p. 57.

61. Mathias Langhoff a B. Picon-Vallin, Paris, 15 de dezembro de 1966.

62. Prefácio a *Mademoiselle Julie*, trad. C. G. Bjorström. Arles: Actes Sud-Papiers, 1990. (Em português, ver STRINDBERG, *Senhorita Júlia / O pai*. Trad. de Knut Bernström e Mário da Silva; e de Brigitta Lagerblad de Oliveira, respectivamente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. O trecho citado do prefácio do autor está à p. 6.)

balho teatral mistura o construído e o pintado, o tecido e os materiais duros, as projeções e os atores, como tece um conjunto de palavras e imagens cênicas, cada palavra tendo que encontrar seu peso de carne teatral concreta no espaço de representação.

Em seus espetáculos, Mathias Langhoff superpõe camadas de história, nas quais tenta compreender tanto o século quanto o mundo, ele superpõe portanto, *camadas de imagens*. Assim, o espaço temporal se desdobra em *As três irmãs*, entre as duas imensas telas pintadas (a cores) por Catherine Rankl a partir de fotografias antigas[63] e colocadas como fundo de cena e um filme de atualidades dos anos 1940, tirado dos arquivos do exército soviético, projetado sobre uma ondulante seda pendurada no arco de proscênio. Todos os tipos de imagens são convocados para a elaboração das imagens cênicas, ao mesmo tempo luxuriantes e sempre desajeitadas, sempre proliferantes e imponentes: pinturas, retratos, fotografia, fotocópias de jornais que, formando os camarins dos atores podem ser desmedidamente ampliadas em cena e projetadas sobre uma tela,[64] slides, filmes, vídeos. Qualquer suporte serve e a heterogeneidade reina: telas, painéis, cortinas que podem ser pintadas, como uma tapeçaria, ou receber projeções, ou qualquer outro tipo de superfície. Langhoff se apropria de tudo, exceto, até o momento, de monitores de vídeo, cuja feiúra lhe repugna, como declarou. Um projetor de cinema ilumina às vezes os atores, provido de um filme-isca; imagens podem ser projetadas sobre os atores sem que o espectador possa nem deva apreender algo afora o tremor do filme sobre os corpos.

Langhoff confessa *pensar por imagens*, em sua confrontação, na qual as associações, as passagens são mais rápidas e mais fortes do que no discurso verbal, sem jamais ilustrar o texto que está montando. Se Langhoff utiliza a pintura teatral é que para ele não há teatro sem *pintura de teatro*, que tem suas especificidades (entre as quais a extrema interdependência em relação à luz, que a transforma), sua história e seus mestres, no caso Teo Otto e Heinrich Kilger,[65] que foi colaborador de seu pai no Deutsches Theater de

63. Trata-se de fotos tiradas do livro de Chloé Obolensky, *Das alte Russland*. Gutemberg: Bügelgilde, 1980.

64. Trata-se, por exemplo, de uma foto de cães empalados para uma das cortinas de *Ricardo III*: a tela é esticada e engomada pelo procedimento utilizado pela Casa Tobago em Valencia (e agora já difundido).

65. Heinrich Kilger (1907-1970). Fez, entre outros, com Wolfgang Langhoff os cenários de *Don Carlos* e *Intriga e amor*, de Schiller, *Rei Lear*, *A tempestade* e *Hamlet*, de Shakespeare, e *O jardim das cerejeiras*, de Tchekhov, no Deutsches Theater. O jovem Mathias Langhoff aprendeu muito vendo Kilger trabalhar e participando da preparação de seus cenários.

Berlim, e que ele faz conviver com as técnicas mais modernas – a referência ao *clip* –, como se ele quisesse acumular nesses diferentes estratos todos os estágios da história de nosso olhar, interrogar-nos sobre o estado e as condições de nossa percepção visual, bem como sobre a natureza de nossas relação com o ato de ver. A imagem cênica aqui se complexifica ao extremo, integrando múltiplos artefatos, entre os quais não apenas as qualidades (imagens projetadas, fixas/animadas, mudas/sonoras, preto e branco/coloridas, "sujas"/bem definidas etc.), mas também os suportes técnicos (e seus pressupostos ideológicos), são opostos. O campo dessas combinações induz ao mesmo tempo possibilidades de visão total e de constante relativização. Langhoff experimenta e propõe ao olhar do espectador essas provas.

Para elaborar sua visão de um mundo em frangalhos, ele joga igualmente com as imagens da história do teatro e procede a variações sobre ou a citações de encenações célebres criando em *Île du salut. Rapport 55 sur la Colonie pénitentiaire*, segundo F. Kafka, uma máquina de representar bamba "versão gulag", ou evocando a torre de Tatline para *O inspetor geral* de Gogol com uma construção em patamares que permite, pela rotação das bases giratórias sobre as quais ela está pousada, abrir para o jogo múltiplos lugares. Nessa máquina, na qual se inscrustam imagens pintadas referindo-se às vanguardas soviéticas (uma foto de Arkadi Sheikhet, ampliada e colada sobre um suporte em madeira)[66] e a Michelangelo (o ciclorama é uma "colagem" pintada por Catherine Rankl a partir dos motivos da parte inferior do *Juízo final* sobre a qual, graças à fotocópia, ela acrescentou elementos achados em outras partes do afresco que ela alongou e retrabalhou), refletem-se variações sobre o mítico *Revizor* de Meyerhold. A "interimagicidade" é fundamental nos espetáculos de Langhoff, apaixonado pela cultura visual, por cinema, por livros de arte e álbuns de fotos que ele coleciona, interessado atualmente por histórias em quadrinhos. Todas as imagens são tratadas por ele no interior de seu teatro, o filme se torna vídeo, a foto pintura, o quadro ou a foto se tornam filme, em operações quase alquímicas que remetem a seu estatuto de reprodutibilidade e de transformabilidade infinitas. Langhoff enfim faz cinema no teatro, procurando transmitir, tanto a Tchekhov como a O'Neill, a impulsão cinematográfica da escrita. Assim, o tule que cerca a área do jogo de *Desejo sob os olmos* é um filme que faz "apreender em imagens", que o alteram, tudo o que acontece por trás dele. Em *Île du salut*, a luz inteligentemente concebida pode transformar o afresco gigante pintado sobre o ciclorama e recoberto por um tule pintado com silhuetas de palmeiras, fazendo surgir instantaneamente desse duplo dispositivo paisagens diferentes. Nessa mixagem constante de todos os dados visuais para criar uma imagem cênica que se

66. Foto de 1934, encontrada em um livro sobre a fotografia soviética, evoca o trabalho de Rodtchenko.

aparenta às vezes à imagem cinematográfica, a transparência é de regra: a estratificação deve ser percebida, mesmo por trás das projeções.

Langhoff acrescenta imagens sonoras. Ele dá ao som a possibilidade de se exprimir como imagem. O som substitui a imagem que não se pode ter e, quando Langhoff dá indicações ao engenheiro de som, é "verdadeiramente em imagens"[67] que ele o faz. Todos os tipos de sons são utilizados da mesma maneira que as imagens – pode-se falar de "camadas de sons" de qualidades diferentes, nas quais se combinam a bricolagem e a tecnicidade: sons subliminares, sons quase inaudíveis, camadas de música que coexistem com outras faixas gravadas. Complexo, o som teatral é tão decomposto quanto a imagem cênica em seus diferentes planos, suas incrustações. De fato, segundo o testemunho de Pablo Bergel, Langhoff pode pedir o som antes da luz. Porque, como ela, e por sua qualidade, sua direção, sua localização, o som pode contar uma peça, o nível técnico atual permite efeitos de *zoom* e de closes sonoros, um trabalho sobre o grão da voz, a fluidez, a ambiofonia ou a imersão, o tratamento do som direto como do som gravado. É um domínio hoje tão importante quanto o da luz, que os pensadores das revoluções cênicas tinham também integrado sob o conceito geral de *música*. Ele concerne plenamente à imagem cênica que, se pode prescindir do texto, raramente prescinde de *matéria acústica*: "o que é importante na imagem é o som".[68] Ela pressupõe a integração de elementos sonoros à composição visual, sendo o silêncio, em si mesmo, um som.

"e, além disso, ela dispõe da própria palavra"[69]

olhos que não sabem mais para que servem.
ANTONIN ARTAUD[70]

Assim, Meyerhold e Artaud se encontram estranhamente a respeito da concepção da encenação: para um, "as palavras no teatro não são mais

67. Pablo Bergel a B. Picon-Vallin, Paris, março de 1966.

68. Gérard BLANCHARD, *Images de la musique de cinéma*. Paris: Edilig, 1984, p. 5.

69. A. ARTAUD, "Lettres sur le langage", in *Le théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 188. "Ela" remete aqui à encenação. (Em português, cf. *op. cit.*, p. 153.)

70. *Idem*, "Le théâtre et la culture", *ibidem*, p. 17. (Em português, *op. cit.*, p. 20.)

do que bordados sobre a tela dos movimentos",[71] para o outro, "não se trata de suprimir a palavra do teatro, mas de fazer com que mude de destinação".[72] Além do mais, se a palavra não é prioritária para Meyerhold, cuja visão se entrelaça com o texto, para Artaud ela deve ser materializada na imagem teatral. Para Bob Wilson, a palavra vem depois da imagem. Mas o teatro é, antes de tudo, uma arte específica na qual a audição e a visão sofrem estranhas metamorfoses: uma arte que trabalha uma matéria teatral na qual palavras, sons e imagens se irrigam reciprocamente numa forma cujas proporções e relações são constantemente modificáveis, na qual a imagem visual ou sonora nunca é inferior ao texto, falado ou escrito.

Se, na estética do século XVII, a palavra do poema dramático deve fazer ver como um quadro, se o teatro é, para o Abade d'Aubignac, "uma pintura que age e fala",[73] hoje em dia não se busca mais dar ao público a impressão de que ele vê o que está ouvindo em cena, mas busca-se fazê-lo ouvir o que lhe é dado a ver: uma visão tão sensível, tão carregada que é capaz, para retomar a fórmula de Brook a respeito de Craig, de "superar" a palavra, que, ela, além do mais, também utiliza. A visão não é diversão no sentido que Pascal atribui ao termo: ela desvela o pensamento, segundo Craig; ela procede do pensamento, segundo Meyerhold. O teatro da visão é um *teatro do pensamento* numa forma sensível, constantemente em processo de pesquisa. A propósito dos espetáculos do Théâtre de la Taganka, Alla Demidova ressalta que "a imagem plástica de um espetáculo, de um papel, exige do espectador muito mais que a palavra: energia emocional da percepção, trabalho do pensamento, dispêndio de forças espirituais. Mas essas perdas, esses dispêndios são compensados por [...] vestígios indeléveis na memória".[74]

A profusão de imagens midiáticas e infinitamente recicladas e os excessos de um "teatro visual" ("*visual theatre*") puderam trazer atualmente para o primeiro plano o texto de teatro, mas o autor tem, no entanto, dificuldades para afirmar o seu poder, negligenciando, por exemplo, o vasto cam-

71. V. MEYERHOLD, *Du Théâtre*, in *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, rééd. 2001.

72. A. ARTAUD, "Théâtre oriental, théâtre occidental", *op. cit.*, p. 111. (Em português, *op. cit.*, p. 94.)

73. Cf. Jacqueline LICHTENSTEIN, "Le sacrifice du tableau", in *Les Cahiers de la Comédie-Française*, n. 1, *op. cit.*, p. 35.

74. *Teni zazerkal'ja*. Moskva: Prosvescenie, 1993, p. 130.

po aberto pela utilização das imagens projetadas para abandoná-las totalmente ao arbítrio dos encenadores. Essa volta ao "texto nu", com freqüência, aliás, ligada a limitações financeiras, não eliminou a vontade desconfiada de brincar com ele, cercando-o mais de perto, o desejo de fazer surgirem dele as potencialidades físicas e concretas, de liberar seus sentidos múltiplos "comprimindo-os" em imagens. Sobre as ruínas de um século, o teatro dos artistas plásticos que voltaram com força para os palcos, o de Kantor (que estudou cenografia com Karol Frycz, grande conhecedor da obra de Craig), o de Langhoff, interroga os textos com a ajuda das imagens – visões pobres e quase em preto e branco de uns, grandiosos afrescos berrantes do outro. Arrancando fragmentos-imagens da própria memória, esses artistas os confrontam com as palavras e, num trabalho de montagem, no qual, abandonando todas as certezas, toda a finitude, imagens e palavras podem intercambiar suas funções, ser reatravessadas umas pelas outras, esses criadores catapultam as temporalidades e os espaços numa figuração cênica de grande força reflexiva. Já se quis opor imagem e atuação. Mas a esplêndida pictorialidade das imagens de Patrice Chéreau não represava a força carnal das pulsões dos personagens e dos atores. Claro que o problema se coloca de forma diferente quando o ator se vê confrontado com a força escópica de seu duplo projetado ou quando seu corpo se desdobra na imagem eletrônica retrabalhada e transformada em cenário. Mas seu corpo continua a ser uma garantia de realidade se, em cena, sua atuação leva em conta esses novos dados. Falar de desrealização da cena pela pesquisa da imagem teatral é esquecer que seu aspecto visível pode ser um apelo para escavar as aparências, para passar de um plano a outro, imagens grotescas, dissonantes, de Meyerhold ou de Artaud. Quando a imagem teatral é composta pelos artistas, ela é oferecida para que os espectadores a decifrem e seu efeito "espetacular" é apenas seu primeiro nível.

É preciso interessar-se pelas aventuras recentes das imagens em uma época submersa no visual, pelas imagens que a encenação cria, arte da visão, na definição que dela se deu desde seu surgimento e que o último terço do século XX retomou. É preciso interrogar a fórmula batida "teatro de imagens", sob a qual foi possível abranger espetáculos muito diferentes tanto por seu gênero como por sua estética e por seu modo de *composição*. Cenas impregnadas das utopias suprematistas ou dos fantasmas da cultura iídiche da Europa central que tanto fascinou Kafka... Cenas quentes e luminosas do álbum de Strehler, ou obscuras como os sonhos, fazendo surgir das sombras um pequeno povo, como em Nadj... E dos brumosos estados

febris de um Chéreau às geometrias contra um fundo intensamente colorido, como em Wilson: compreenderemos, então, como a abundância e a diversidade exponencial dos registros de imagens modelaram em profundidade a sensibilidade e o pensamento dos artistas de teatro que inventam com o ator e a luz, com o som, com a matéria teatral, ou mesmo com objetos tornados imagens, visões plásticas que devem ser penetradas, pelas quais podemos nos deixar penetrar. Também será possível compreender que, revirando os sótãos da cultura ocidental, abrindo os velhos baús, alguns dentre eles se empenhem para tirar dali o que poderíamos quase chamar de "não-imagens", porque sendo reminiscências, feitas de fragmentos desordenados, parecem correr diante de nosso olhar, instáveis, fluidas, móveis, sem moldura nem definição, nas quais se origina, entretanto, o efeito da imagem no teatro. Visões de desequilíbrio, que jogam com a aparição e nas quais cada detalhe se rarefaz, elas nos incitam também, por meio da "exploração insistente de um desfecho, de um não-saber visual",[75] a olhar e a pensar, num momento em que tudo o que nos cerca preferiria fazer-nos fechar os olhos.

Tradução de Fátima Saadi

75. Cf. "Le théâtre comme oeuvre plastique", entrevista de François Tanguy a Jean-Pierre Berthier, in *Des images et du théâtre*. Paris: CNDP, 1998, p. 70-71.

Uma obra de arte comum*

Encontro com o Théâtre du Soleil
entrevista a Béatrice Picon-Vallin,
março de 1993

A aliança das artes irmãs

Béatrice Picon-Vallin: Em sua reflexão sobre "a obra de arte total" (*Gesamtkunstwerk*),[1] Richard Wagner privilegiou a tragédia grega, grande síntese das artes, na qual estão presentes a música, a poesia e a dança. Sua busca por um drama musical, por um *musik drama*, passa por uma negação da ópera, produto de uma degenerescência do poema, no libreto, e da dança, no balé; busca que se baseia na união, "a ronda das artes irmãs". Denis Bablet utilizou uma outra tradução para esse conceito wagneriano, "obra de arte comum", que lhe pareceu exprimir melhor o termo alemão. Esse conceito, que esteve no centro do pensamento dos artistas ligados ao teatro do começo do século XX – para aceitá-lo, para renegá-lo ou remanejá-lo –, pode ajudar a precisar os processos de criação do ciclo dos Átridas (*Ifigênia em Áulis, Agamêmnon, Coéforas, Eumênides*) no Théâtre du Soleil? Hoje,

* A entrevista "Une oeuvre d'art commune. Rencontre avec le Théâtre du Soleil" foi originalmente publicada em *Théâtre/Public*, Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, n. 124-125, p. 74-83, 1995.

1. Esta entrevista foi realizada no contexto de uma pesquisa sobre a noção de "obra de arte total". Cf. *L'oeuvre d'art totale*, estudos reunidos por Denis Bablet e apresentados por Elie Konigson, Collection Arts du spectacle, Paris: CNRS Éditions, 1995.

Foto de Michèle Laurent: *Ifigênia em Áulis*, de Eurípides, ciclo *Os Átridas*, encenação de Ariane Mnouchkine com o Théâtre du Soleil, 1990.

quando constatamos que existem cada vez menos gêneros "puros", as fronteiras entre as artes cênicas se tornam cada vez mais porosas, mas o processo de vocês é diferente. Vocês foram guiados por uma utopia de totalidade na realização – como Bernard Dort constatava à época da encenação dos Shakespeare[2] – ou pela utopia de uma obra comum em seus modos de criação?

Ariane Mnouchkine (encenadora): A questão da presença e da aliança das artes irmãs no teatro não existe mais para o Théâtre du Soleil: já respondemos "sim" há muito tempo – Jean-Jacques, Guy-Claude, Stiefel, eu e alguns atores. Mesmo que não tenha nada a ver com *Os Átridas*, nosso próximo espetáculo será construído a partir do que, para nós, é essencial: a música, o texto, o espaço e a luz, os corpos. É claro que os atores estão sempre no centro do teatro, seja qual for o teatro. Mas sem música, sem luz, não seria o teatro de que gosto, mesmo que os atores sejam muito bons, mesmo que, apesar disso, seja teatro. Muito rapidamente, essa aliança se revelou necessária, e a questão colocada foi a seguinte: "Como podemos realizá-la?" Mistério.

2. In *La représentation émancipée*. Arles: Actes Sud, Le Temps du théâtre, 1988, p. 63.

Na montagem de *Os Átridas*, as diferentes artes são convocadas quase em pé de igualdade, pois a música e a dança estão mais presentes que nos espetáculos anteriores. Na história do Théâtre du Soleil houve uma evolução até essa montagem?

Ariane Mnouchkine: Se a música e a dança se interpenetram a esse ponto é porque Ésquilo e Eurípides nos solicitaram isso. Enquanto não passamos por essas provações, eles não cederam. Enquanto nossos corpos não compreenderam isso, nós simplesmente sofremos.

Como funcionou a colaboração entre os diferentes artistas?

Jean-Jacques Lemêtre (músico): A ópera hoje – tive esta experiência na Inglaterra – é uma arte de justaposição, na qual se trabalha por acumulação: cada um traz o que sabe, os coristas vienenses, o maestro que vem de Avignon, o cenógrafo alemão. Eles se encontram dez dias antes da estréia... O teatro de que gosto é uma arte teatral coletiva. Quando começava a compor, Wagner sabia que devia utilizar a orquestra sinfônica e os coros. No meu caso, partindo de um "palco musical" vazio, nu, que é ocupado à medida em que o trabalho avança, se eu me dissesse que é absolutamente necessário utilizar este ou aquele instrumento – uma lira cretense, por exemplo –, eu passaria meu tempo nos ensaios a me perguntar onde conseguiria encaixá-la. Não estaria atento nem receptivo

Foto de Michèle Laurent: Jean-Jacques Lemêtre e Myriam Azencot, 1990.

para fazer propostas musicais, escutar as respostas e poder formular outras propostas. Às vezes nos dizem: vocês estão muito próximos da ópera... Mas é muito diferente. E, além disso, não cantamos, mesmo se há uma forma de falar-cantar nos espetáculos.

Ariane Mnouchkine: Poderia haver canto sem que isso fosse ópera. Se tivéssemos com o canto a mesma afinidade que temos com a dança, o canto estaria presente. Mas não estávamos prontos. Para mim, um verdadeiro teatro – quero dizer, o espaço físico e as criações – é, antes de tudo, feito de encontros. Sempre digo que não teria feito *Os Átridas* se não tivéssemos Jean-Jacques conosco. Trabalhar com alguém não significa impor alguma coisa um ao outro, é uma troca muito misteriosa, muito profunda, muito interior, que cria uma espécie de circulação sanguínea e o fato de alguém não estar na mesma sintonia é fonte de um terrível sofrimento para todos. A sintonia não acontece facilmente, há muita transpiração, muito trabalho. Antes é preciso atravessar juntos muitos rios, muitos desertos e muitas montanhas.

Catherine Schaub (atriz): Como Ariane disse, os atores estão no centro, estão na luz. Mas o que é muito proveitoso nessa maneira de trabalhar é que todas as artes – todos os artistas – estão juntos. Sabemos que todos nós temos uma parcela de responsabilidade na evolução das coisas no palco. A via na qual nós vamos ser levados a nos desenvolver é que vai determinar a atuação. E a cenografia vai nascer de tal ou tal movimento no trabalho dos atores. Não se trata de uma cenografia criada previamente e dentro da qual devemos atuar. É realmente assim: avançamos juntos.

Ariane Mnouchkine: A presença de uma certa voz acarreta a utilização de um certo instrumento... Às vezes é muito claro, Jean-Jacques segue uma voz e capta uma tonalidade. E aí? Será que ele já tinha esse tema na cabeça, ou o tema realmente surgiu durante o trabalho? Ou, ao contrário, será que Jean-Jacques pensou: "Não estamos conseguindo avançar, vou tentar outra coisa"? Eu não sei, mas, de repente, um ator reage, percebe a proposta – e não estou falando da dança ainda, estou falando de um dado impulso, um dado ritmo, uma certa emoção, uma certa violência. Um dia, uma espectadora disse: "Neste espetáculo, a música é o segundo pulmão". Ela falava do texto como sendo o primeiro.

Jean-Jacques Lemêtre: Acho que aqui a música e a cenografia "lutam" em favor do teatro. Não há submissão de uns aos outros, ao passo que Wagner talvez buscasse primeiro uma idéia em um texto para defender sua música. Não tenho que defender minha música, porque ela é, antes de

tudo, música de teatro, quer dizer, ela parte do teatro, do corpo do ator que representa um texto. Não podemos falar aqui de "teatro musical" porque isso implicaria em que a música dirigisse o espetáculo em dado momento. É muito mais interessante que a música defenda o espetáculo em lugar de lutar somente por si mesma. Escrever uma partitura para o Théâtre du Soleil é, antes de tudo, encontrar as articulações do texto que ouço, que corresponderão a mudanças de timbres e de temas, portanto, de instrumentos. É, em seguida, indicar na margem do texto uma codificação memorizável, quer dizer, o modo melódico e o modo rítmico.

No processo de criação do Théâtre du Soleil não há nenhuma hierarquia entre as artes?

Ariane Mnouchkine: É o teatro que conduz. Evidentemente, a questão é saber o que pertence ao teatro e o que não pertence. Música, luz, encenação, muito bem. Mas isso é teatro? Existe forma e conteúdo nisso, ou só forma, ou só conteúdo, e então este último não será percebido? Para viver, é preciso ar, é preciso sangue.

O teatro como organismo?

Ariane Mnouchkine: Eu não empregaria a palavra organismo. Não, é mais uma busca. Quando nós somos "bons", quando há alguma coisa que circula e que, por isso, é, ao mesmo tempo, magnífico e totalmente humilde, é natural, é artisticamente natural, quer dizer, não existe *a priori*, não existem teorias nem caprichos na música ou na encenação. Há alguma coisa que é, a cada momento, indispensável e vital. É isso o que faz de nós "primitivos". É verdade, muitas vezes nos chamam de primitivos, tenho que confessar.

Guy-Claude François (cenógrafo): É preciso dizer que o Théâtre du Soleil tomou as providências necessárias para fazer teatro a fundo, é o único teatro que se permite reunir todo mundo e dizer: "Vamos fazer teatro" – simplesmente. Para usar uma imagem arquitetural, que me é mais próxima: se aqui há uma parede que nos incomoda, nós a empurramos. Essa imagem é verdadeira para cada um dos atores da trupe. Acredito que no Théâtre du Soleil a idéia de uma arte coletiva é plenamente concretizada.

Ariane fala de uma espécie de alquimia, de mistério. Contudo, como desvendar uma parte dessa sombra? E, antes de mais nada, é

possível que tudo venha junto realmente? Não há, antes de tudo, uma visão do diretor, uma visão do cenógrafo?

Guy-Claude François: Tenho a impressão de que é uma partida de pingue-pongue de quinze pessoas ou mais. A idéia das arenas, por exemplo, veio de um ator que, um dia, estava escondido atrás de um painel da sala de ensaios, porque Ariane não sabia o que fazer do coro em determinado momento. A partir daí, surgem fatos novos, que fazem com que tudo se encadeie, e até o texto está incluído nesse processo. Dizem que primeiro vem o texto, mas, na realidade, ele está em processo de formação, ele pode ser remanejado em função do que acontece no palco. Não é talvez o que acontece no caso das tragédias gregas, mas acontece com os textos de Hélène Cixous, que está sempre presente durante a elaboração dos espetáculos.

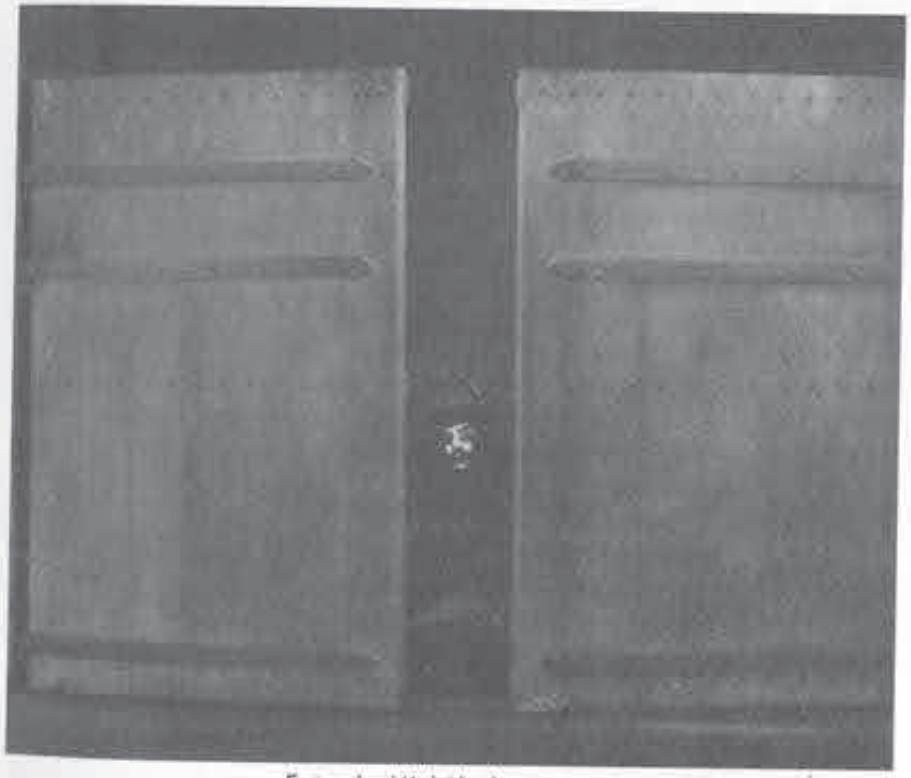

Foto de Michèle Laurent: *Agamémnon*, de Ésquilo, ciclo *Os Átridas*, encenação de Ariane Mnouchkine com o Théâtre du Soleil, 1990.

Ariane Mnouchkine: Você falava de visão. Quando leio a peça, tenho muitas "visões". Mas, no dia do primeiro ensaio, o que eu sinto é uma espécie de vazio, como se eu estivesse no telhado do mundo, tento ver um palco convexo, é uma expressão que empregamos para os Shakespeare. O que pode aparecer aqui?... É mais que o vazio – aliás não é um vazio.

É um espaço de aparição?

Ariane Mnouchkine: Sim, um espaço de aparição. É preciso ter atores particularmente corajosos para suportar essa idéia. Certas pessoas são estimuladas pela exigência da aparição. Outras querem simplesmente dizer seu texto e não têm coragem de esperar. Uma trupe é feita de atores mais ou menos formados, mais ou menos maduros, ou que não têm formação alguma. A formação destes, vai se dar, então, durante os ensaios. As possibilidades de descoberta são diferentes para cada um. A alguns, é preciso tentar ensinar a se revelar: isso também faz parte "da obra de arte comum". Há, portanto, diferentes níveis a serem harmonizados, da mesma maneira que há diferentes artes que devem buscar se entender. Os músicos têm as notas. Eles têm uma linguagem precisa, quase científica: as notas. Depois vem todo o resto. O ator não as tem. Se eu disser a um ator: "Não, isto é realista", e ele me responder: "Não estou entendendo", aí começa a dor. Jean-Jacques pode dizer: "Não, você está desafinando, você fez um dó sustenido, mas o que está na partitura é um dó." Quando digo: "Você diz que está chorando, mas você não está chorando", e o ator me responde: "Estou chorando, sim", não tenho provas científicas para contrapor a alguém que mente para mim e para si mesmo. Com Jean-Jacques, não há necessidade de provas, nem de explicações. Trabalhamos em total cumplicidade. Com Guy-Claude também, sabemos esperar um pelo outro, é inexplicável.

Jean-Jacques Lemêtre: O Théâtre du Soleil oferece este privilégio de poder partir do zero. A música parte verdadeiramente do zero, quer dizer, com as mãos, com os pés, com o coração. O coração. O coração? Sentir o que há no palco, sentir os atores, a forma como se movimentam, respiram, falam. Tudo começa com os tambores, porque, no início, nenhum ator sabe que papel fará, tudo permanece em aberto e eu não tenho nenhuma idéia preconcebida, então toco não um tema melódico ou harmônico, mas o bater, o pulsar, a "nota fundamental do ator", homem ou mulher. Em seguida, vem a noção de "bordão" que é uma melodia extremamente simples começando a se encaixar na altura das vozes.

Aprendo ao mesmo tempo que todo mundo. Há uma evolução na música, que passa primeiro por um trabalho simples – criar um ritmo, de maneira que o tempo do ator em cena não se torne nem quotidiano nem realista por causa de um acompanhamento musical lento demais. É necessária uma certa rapidez para que se possa começar a trabalhar e para que uma cena não desmorone. E, pouco a pouco, tudo se encaixa, os personagens despertam e a música desperta com eles, porque a distribuição dos papéis vai se fazendo progressivamente. Uma coisa que me agrada muito no trabalho aqui é que, de fato, não temos necessidade de teorizar previamente. A criação da partitura se faz gradativamente, "ao vivo".

Quando vocês começaram a trabalhar *Os Átridas* só existia, de fato, esse espaço de aparição, tudo era possível?

Ariane Mnouchkine: Tudo, tudo. É difícil de acreditar, mas é verdade, chegamos a esse ponto. Meu grande problema era, evidentemente, o coro. Eu não sabia o que era um coro. Tudo o que eu sabia é que não queria um coro vestido com túnicas... Nas primeiras entradas dos coreutas, quando sabíamos muito bem, porque está no texto, que se tratava de grupos homogêneos de mulheres ou de velhos, tinha uma princesa japonesa, um índio, dois esquimós... O mundo inteiro entrava no coro, e nada dava certo, naturalmente, mas tínhamos de passar por isso. E estou convencida de que o fato de, em dado momento, ter havido uma princesa japonesa, um índio, dois esquimós nos impediu de sermos como clones; pudemos encontrar um coro de velhos muito parecidos, mas não iguais, todos juntos, mas cada um diferente do outro. O "nível zero" não é para nós uma figura de estilo. Chegamos mesmo a imaginar: Ésquilo acaba de nos enviar a peça e, às vezes durante um exercício, eu rasgava as páginas do texto e entregava as frases aos atores pouco a pouco, para quebrar todo o acúmulo de clichês sobre o teatro grego.

Como os atores reagiam?

Simon Abkarian (ator): A impressão que os grandes autores de teatro nos dão, particularmente Ésquilo, é que eles mesmos eram surpreendidos pelo que escreviam. Ficávamos, portanto, duas vezes surpresos. E, depois, quando alguma coisa acontece na música, no espaço, na direção de atores, sempre temos surpresas agradáveis ou dolorosas. Por exemplo, quando vimos chegarem as estacas: durante quatro ou cinco meses, atuamos atrás delas e, como elas tinham 5cm de largura, não eram nem um pouco estáveis. Mas conseguíamos nos sentar sobre elas. No dia em que as muretas foram

construídas, pudemos dançar em cima delas, porque tínhamos conseguido trabalhar sobre os cinco centímetros das estacas...

Qual é o papel da improvisação?

Ariane Mnouchkine: Muito grande no trabalho. Não improvisamos com o texto quando trabalhamos nas peças, sejam elas de Shakespeare, de Ésquilo ou de Hélène Cixous. Há uma diferença abissal entre a nossa pobre língua e a deles... Mas tudo o que não é texto é improvisado.

Simon Abkarian: Desde a minha primeira "aparição" era como se, diante do texto de Ésquilo, eu devesse diminuir, voltar a ser pequeno, depois, de repente, crescer, despertar. Surgir da terra. Muitas vezes falamos de exumação, e sempre nos arrastávamos atrás das estacas para chegar aos nossos lugares, mas era uma viagem poética que durava dez metros. Para o figurino, cada um fazia sua pesquisa: levei um mês para elaborar um figurino, fiz uma touca de setenta centímetros de altura. Entrei com o figurino, e bastaram trinta segundos para todo mundo perceber que... Aquiles acabou com uma simples meia na cabeça. Mas eu precisava fazer tudo isso, Ariane precisava ver.

Jean-Jacques Lemêtre: Para mim, trata-se verdadeiramente de improvisação no sentido oriental. Quer dizer que há o "modo", que é o texto, e depois há regras, leis, ditas e não ditas, as que conhecemos, e outras que descobrimos durante a improvisação, pouco a pouco. Há sempre um momento em que voltamos às bases técnicas porque estamos perdidos; em seguida, podemos partir em direção a outra coisa muito mais poética, mais misteriosa, maior. Quando um compositor de ópera fala com as palavras do vocabulário musical, acredito que as pessoas de teatro não o compreendem, e ele não escuta, não entende, através da tela de sua música. Entre o compositor e o libretista de ópera moderna há um diálogo de surdos. Creio que a música de teatro tem exatamente o mesmo vocabulário, a mesma forma de pensar, de falar com o ator, de escutar a troca entre o ator e o diretor. Não há transposição a ser feita, eu dou a entender, eles respondem e vice-versa...

É uma crítica a uma linguagem técnica demais?

Ariane Mnouchkine: Ele utiliza essa linguagem quando está com os músicos – mas não com os atores, nem comigo. Parece-me que Jean-Jacques quer dizer que, para que as artes ou os artistas de cada arte possam comungar, eles não devem procurar a hegemonia ou mesmo a

superioridade, é preciso que a arrogância das artes e dos artistas desapareça, é preciso ceder. De fato, tudo, em dado momento, curva-se a esse estranho pequeno sofrimento único que está no meio do palco, inclusive o medo, porque o medo também deve ceder. O personagem nunca cede, mas o ator deve ceder ao interesse do conjunto.

Ceder para se ajudar?

Ariane Mnouchkine: Sim, para se ajudar é preciso ceder. Do contrário, estaremos numa relação de força.

Da música ao teatro

Jean-Jacques Lemêtre diz: "Faço música de teatro". Sua música pode ser escutada sem o teatro? Por que o Théâtre du Soleil lançou quatro discos da música de *Os Átridas*? Edison Denissov – um compositor russo que trabalhou muito com Iuri Liubimov – não quer que sua música de teatro seja tocada fora do espetáculo para o qual foi imaginada. Ela foi feita para ser vista, escutada dentro de um contexto fora do qual ela não tem mais sentido.

Jean-Jacques Lemêtre: Existe uma verdadeira pressão do público que compra o disco, em parte para poder se lembrar do espetáculo. Mas penso que, no disco, falta uma coisa fundamental, falta o solista. Falta o ator. É como se escutássemos a *Quinta* de Beethoven sem a parte superior dos violinos.

Ariane Mnouchkine: Falta o texto, é claro. Mas, como "espectadora", tive muito prazer em escutar a música, porque as imagens retornavam – e, aliás, o texto também. Em alguns momentos, como a música de Jean-Jacques é afinada com a voz dos atores, quando ouço a música, ela desperta em mim a tonalidade das vozes de Simon, de Catherine, de Juliana, de cada um... E, também, trata-se de uma música popular, de uma música de teatro popular, há temas, melodias que dá prazer "ver". Mesmo se, é claro, lamentamos não poder escutar tal grito, tal barulho de passo, às vezes uma respiração, enfim, o espetáculo inteiro...

Jean-Jacques Lemêtre: Não é música de cinema, no sentido em que estão banidas as idéias de ambientação, ilustração sonora, atmosfera.

Foto de Michèle Laurent: *Ifigênia em Áulis*, de Eurípides, ciclo *Os Átridas*, encenação de Ariane Mnouchkine com o Théatre du Soleil, 1990.

Ariane Mnouchkine: E também não é música de ópera. O que é surpreendente na música de cinema é que se chega a fazer realismo com o abstrato, enfim, muitas vezes...

Guy-Claude François: Os diretores justificam seu realismo referindo-se à maneira pela qual "isso acontece na vida" e, contudo, o cinema utiliza meios completamente conceituais como a música e a compressão do tempo...

Ariane Mnouchkine: Outro dia, na Videoteca de Paris, onde eu assisto a filmes sobre os pobres, vi *La zone* de Georges Lacombe, que filmou os trapeiros de Paris em 1928.[3] É uma beleza! Nem um pouco realista e, contudo, trata-se de personagens verdadeiros, é um documentário: vemos os trapeiros fazendo seu trajeto diário, a gente diria que é Chaplin ou Eisenstein. Então, a gente se pergunta: já que documentários como esse existem, por que se obstinar em fazer realismo?

3. *La zone*. Au pays des chiffonniers, p/b, 28min. Produção: Société des Films Charles Dullin, 1928.

A noção de ator-solista proposta por Jean-Jacques não remete à imagem da orquestra? Fora a presença dos instrumentos no espaço teatral – e não sei se podemos verdadeiramente falar de orquestra aqui, na medida em que há apenas dois músicos – essa metáfora não poderia traduzir o modo de funcionamento das relações entre as diferentes artes em cena?

Ariane Mnouchkine: O termo orquestra não é absolutamente justo. A *orchestra*, se me lembro bem, é a pista, o lugar onde o coro evolui. Mas creio que o que acontece é mais próximo da relação que existe entre os músicos e os atores do *Kathakali*, ou mesmo do *Nô*. Quando você pensa numa orquestra, eu vejo um maestro. Ora, no nosso caso, a partir do momento em que tudo fica bem estabelecido, certas regras se impõem, não fazemos o que nos dá na telha a cada noite, e se o espetáculo durar quatro ou cinco minutos a mais, eu vou reclamar. Mas se os atores dão uma respiração a mais, os músicos os acompanham e, da mesma maneira, se Jean-Jacques for mais *brutal* em certos temas, os atores, por sua vez, o acompanham. Eles o acompanham no sentido em que vão junto com ele, o que não quer dizer que acrescentem alguma coisa ao que ele faz. Contrariamente ao sentido atual de "acompanhar", que muitas vezes se compreende como "acrescentar", "acompanhar" significa "ir com", "ser companheiro". É por isso que não vejo tanto a imagem de uma orquestra que é, antes de tudo, um conjunto conduzido por uma batuta, mesmo que haja um pouco disso para que se chegue à realização do espetáculo. No momento da representação, se é uma bela representação, é o teatro, é a escuta que conduz.

É o público?

Ariane Mnouchkine: Não, não sei se podemos dizer isso, creio que alguma coisa une os atores, o público, a música, alguma coisa que é verdadeiramente de ordem espiritual, que diz respeito à possibilidade de esquecimento de si mesmo e de ser só escuta, quando os músicos, os atores, o público são completamente *escuta*. Isso exige uma total disciplina, um rigor absoluto e uma liberdade mágica.

Guy-Claude François: Uma orquestra é composta de artistas que praticam uma só e única arte, realmente muito diferente do teatro.

Ariane Mnouchkine: Sim, mas um maestro muito bom deve também sentir momentos mágicos, num concerto muito bom em que se tem a impressão de que falta pouco para que tudo "deslanche".

Jean-Jacques Lemêtre: As barras de compasso foram inventadas para que os músicos da orquestra possam se comunicar através do maestro. Mas elas criam uma certa rigidez. No Théâtre du Soleil, pela ausência das barras de compasso, evitamos as noções de quadratura, de retorno do tempo forte e de ciclo. O que permite uma maior flexibilidade para o ator. A cada representação, o começo do tema é o mesmo, portanto, o ator sente que estou com ele, mas o fim é readaptado todas as noites. Ao lado da palavra *orchestra*, existe um outro termo grego, *orchestique*, que foi completamente esquecido e que conviria bem aqui, porque ele significa a aliança entre atuação, dança e música. Partindo da definição dos gregos, creio, assim, que a atuação fala ao coração, a dança fala ao corpo e a música à alma. E o conjunto fala ao homem como um todo.

Simon Abkarian: Com Jean-Jacques houve um aprendizado de tudo isso. Como ele não queria nos falar por meio da linguagem codificada dos músicos, ele nos deu chaves muito simples, ele buscava uma relação instintiva, portanto, poética com a música. Ele nunca nos disse: "Atenção, neste momento, vou pôr um bemol." Em compensação, ele nos dizia: "Este instrumento está afinado com a voz de fulano, ou com a sua voz". No início, não sabíamos escutar a música, podíamos até mesmo falar por cima do que Jean-Jacques fazia. Ou então acontecia de um ator não ter interrompido seu movimento antes de falar, e então Jean-Jacques continuava a tocar, uma vez que o corpo do ator era a sua marca. Tudo isso até adquirirmos uma disciplina, quer dizer, a disciplina da pausa para ir até a outra pausa.

Ariane Mnouchkine: Não existe movimento sem pausa. Se você observa com atenção um dançarino, ele vai de uma imobilidade para outra imobilidade, até no ar: ele pára no ar! A música denuncia a ausência de pausa, pois se Jean-Jacques toca sobre um movimento e o ator fala ainda em movimento, nada mais funciona. Penso que é a lei de todo gesto, de todo movimento que tem algum sentido. No teatro, temos uma percepção muito profunda, mas muito estreita. O público não pode ver mais de uma coisa ao mesmo tempo e, mesmo se ele consegue ver dez coisas em um segundo, é sempre sucessivamente, uma após a outra. A música impõe uma limpeza do movimento, do deslocamento e do texto, que é essencial. Ela impede que se gagueje com os pés, com a boca, com os olhos e, sobretudo, com o coração.

Simon Abkarian: Mesmo já estando integrado nesse processo de aprendizado, ainda não nos sentimos muito à vontade, mas começamos a compreender alguma coisa e um outro aspecto da música aparece. Em certos

momentos, quando era a vez de Jean-Jacques, ele começava a "tocar" a situação teatral, a cena, os personagens presentes, e a emoção chegava. Leva tempo para aprender a escutar esse gênero de coisas. Um dia, eu disse a Ariane, que, naquele momento, até uma pedra seria capaz de representar se Jean-Jacques tocasse assim, naquela cena. Com a seguinte ressalva: se a pedra não escutar, ela não representará. Para nós, trata-se de um aprendizado de escuta da música e também de escuta do outro. Muitas vezes, estamos tão preocupados com o que vamos dizer que não escutamos o parceiro ou não vemos o que está sendo construído.

Uma coisa perfeitamente funcional

Ariane Mnouchkine: Falamos da relação entre os atores e Jean-Jacques porque é uma relação – quase – de pele a pele, e não falamos da relação entre os atores e Guy-Claude, porque a relação dos atores com ele é muito estranha. Acho que os atores não compreendem nada do cenário. Lembro quando, logo no começo, não tínhamos a possibilidade de ter, como tivemos para *Os Átridas*, um pequeno esboço da cenografia (as estacas sobre as quais Simon falava há pouco) e ensaiávamos numa sala vazia. Quando chegava a hora de ensaiar no cenário em construção, havia sempre um trauma terrível no momento em que os atores começavam a descobrir que iriam representar num espaço que lhes parecia gigantesco... Quanto mais os atores – quando são verdadeiramente atores – têm noção da música, dos figurinos, mais o espaço é perturbador para eles, mesmo se logo em seguida eles se adaptam. Agora, à medida que ensaiamos, fazemos um pequeno simulacro da cenografia, a partir do momento em que a idéia já esteja concebida e aprovada.

Dentre as categorias de criadores envolvidos no espetáculo, há três que estão constantemente presentes aos ensaios: o ator, o compositor-músico, o diretor, mas o cenógrafo não está sempre presente ao longo do trabalho sobre o espetáculo. Qual é o papel do artista-plástico no Théâtre du Soleil?

Guy-Claude François: O lugar da representação, a Cartoucherie, tem um papel muito importante. Tenho a impressão de construir algo que deve mais servir de instrumento do que ser bonito. Um instrumento só é inventado a partir das necessidades e estas são indicadas por Ariane, pelos atores. A estética é conseqüência. Uma coisa perfeitamente funcional que corresponda totalmente a uma necessidade – primeiro à necessidade de um poema, de um texto, depois à do ator – torna-se bela. Enfim, creio que é assim que eu definiria a beleza no teatro.

Jean-Jacques Lemêtre: Guy-Claude também lida com limitações, mas diferentes das nossas. Se eu errar, posso largar o instrumento e pegar outro. Se Ariane e os atores, em determinado momento, cometem um engano, eles param e tentam outra coisa. Ele não, ele não pode quebrar uma parede inteira e refazê-la em dez minutos.

Ariane Mnouchkine: Isso pode até acontecer com ele, mas é melhor que seja com menos freqüência do que conosco... Guy-Claude e eu viemos para a Cartoucherie na mesma época. Ele foi diretor técnico da companhia, e durante muito tempo dividiu conosco as quatorze horas de trabalho quotidiano. Em seguida, embora eu lamentasse muito, com um cenário para fazer a cada ano ou a cada dois anos, ficou evidente que não havia trabalho bastante para ele. Sem nunca nos deixar, ele fez seu próprio caminho. Mas ele conhece todos os estratos da Cartoucherie, do fundo dos esgotos ao topo do telhado: prefiro chamá-lo de construtor ou arquiteto a chamá-lo de cenógrafo. Quando falamos de cenografia, usamos, em primeiro lugar, uma linguagem de construção. Depois vem a linguagem do toque, da cor, em resumo, creio que buscamos em seguida uma espécie de volúpia.

Como foram estabelecidas as relações entre os timbres dos diversos instrumentos, as sonoridades das vozes, o jogo das cores e dos materiais?

Guy-Claude François: Nada foi "programado".

Ariane Mnouchkine: É o resultado do trabalho, do tempo dedicado ao trabalho! E, depois, o fato de, num certo momento, alguém dizer: "Não, isso não está combinando". Lembro-me de um figurino das *Eumênides* – o dos Cães – que tivemos muita dificuldade de encontrar e, efetivamente, tratava-se de uma questão de material. É aí que o fator tempo é importante. Quando pensamos em alguns sistemas de trabalho ou nas obrigações diante das quais outros encenadores se vêem, é como se o dinheiro não tivesse sido posto onde deveria. Ele é colocado na quantidade, fazem dezoito espetáculos em lugar de um. Nós temos necessidade de tempo, porque aprendemos a andar em cada espetáculo. Sinto que aprendi muito com *Os Átridas* bem como com a *Indiade*.* Isso, no entanto, não impe-

* *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves*, peça escrita por Hélène Cixous e encenada pelo Théâtre du Soleil. (N. da T.)

de que, em um próximo espetáculo, eu não saiba novamente de nada e nem queira saber. Porque, no dia em que eu disser a mim mesma "eu sei", acabarei refazendo a mesma coisa.

Jean-Jacques Lemêtre: Aliás, é muito difícil retomar o "timbre" de um personagem e utilizá-lo para outro tão importante quanto ele. A harpa, por exemplo: seu timbre estava de tal forma assimilado ao Congresso da *Indiade* que era tão impossível, para mim, reutilizá-la quanto, para o ator, escutá-la novamente no espetáculo seguinte. Ainda mais porque posso escolher...

Ariane Mnouchkine: Outro dia ele me disse já ter utilizado 1.400 instrumentos.

Jean-Jacques Lemêtre: Contudo, pouco a pouco, no trabalho, eliminamos a maior parte dos instrumentos ocidentais modernos e contemporâneos em razão das imagens muito realistas ou cinematográficas que eles engendram. Eu queria dizer também que a música é, de tempos em tempos, um cenário, mas não no sentido de uma camisa-de-força.

Ariane Mnouchkine: Sim, às vezes, Jean-Jacques é o céu, o mar, as nuvens... o destino.

Jean-Jacques Lemêtre: E há momentos em que o ator chega a ser o cenário, o que não deixa de ser estranho.

Ariane Mnouchkine: O que chamamos de cenário é justamente esse espaço de aparição do qual você falava há pouco, que deve ser meu estado interior e que não é fácil manter. É evidente que este espaço de aparição concerne a Guy-Claude. Ele vai em direção a um espaço de aparição concreto, sólido – mesmo quando se trata simplesmente de um tecido –, "de verdade". Mais se Guy-Claude fizer um céu excessivo, nem Jean-Jacques, nem o ator poderão representar o céu e, conseqüentemente, o público só verá um único céu, quer dizer, o céu de Guy-Claude, ao passo que a aparente ausência do céu ou da terra, do mar, do navio, das cebolas e dos presuntos pendurados na parede da taverna, permite tudo. O que estou dizendo é banalíssimo. Mas o curioso é que essa regra, que é banal e verdadeira num teatro que não tenha cenário nem música, continua verdadeira quando existe cenário, música e dança.

Guy-Claude François: Foi no Théâtre du Soleil que aprendi o que podia querer dizer o vazio em arquitetura, o vazio que permite valorizar tudo o que o homem – no caso, o ator – traz consigo mesmo.

Por mais que ele seja o rei

Ariane Mnouchkine: Outro dia vi o lindo espetáculo de Pina Bausch, *Orfeu e Eurídice*, com música de Gluck, e perguntei a ela: "Você fez outras óperas?" – Fiz *Ifigênia em Táuride*" – "Você tem vontade de montar outras?" Ela me respondeu: "Ouço, ouço, e não encontro óperas nas quais exista lugar para mim." Ela tem razão, o que você quer que ela faça com a música de Verdi, por exemplo? Verdi se basta. É preciso se render à idéia de ceder, é preciso ceder. Hélène Cixous diz: "Se a escrita de teatro não se interromper antes do fim, se, quando escrevermos, não nos lembrarmos de que, de toda maneira, o trabalho é finalizado na encarnação do texto em cena, então escreveremos um texto excessivo." O autor também deve... ser suspenso.

Saber ceder o lugar ao outro, não ocupar muito espaço, como dirigir os atores segundo esse princípio?

Ariane Mnouchkine: Penso que é sobretudo assim que podemos dirigir os atores. Mas "ceder" não quer dizer "deixar fazer qualquer coisa".

Catherine Schaub: Ceder o lugar, deixar vir. Se tomarmos as rédeas, querendo avançar muito, a gente acaba rasgando a folha de papel, o texto, se chocando com Jean-Jacques, a gente se esborracha, se arrebenta contra o cenário. O importante é a escuta. É preciso ser côncavo.

Ariane Mnouchkine: O que não quer dizer ser mole, não ter energia. É preciso que o ator tenha diante de si o menor número de obstáculos possível, para ser o mais rico, o mais livre possível, mas o ator, até ele, deve ceder ao teatro, ao texto, ao sentido. Ele deve ceder porque, por mais que ele seja o rei – o ator é rei, a atriz é rainha –, isso não impede que haja um momento em que um pobre pequeno personagem de nada seja mais rei que ele.

No espaço cênico único de *Os Átridas*, existe a busca de uma totalidade sem monumentalidade: um ciclo de peças – a prática das "obras completas" –, um chamado a todas as artes – poesia, música, dança, circo, atuação, artes plásticas, arte das máscaras-maquiagens. A orquestra reúne dezenas de instrumentos. O elenco reúne homens, mulheres, de nacionalidades diferentes, de físicos opostos – ver a variedade de tamanhos. Ele recorre aos animais – o coro de Cães das *Eumênides*. Essa totalidade foi pensada desde o começo ou ela se impôs gradativamente?

Ariane Mnouchkine: Não buscávamos a totalidade, buscávamos Ésquilo e Eurípides. Embora houvesse latidos no final de cada espetáculo, a idéia do coro de animais, das máscaras, só apareceu durante os ensaios das *Eumênides*. Em relação aos atores, eu nunca determino quem vai fazer o quê previamente e, quando Juliana chegou, ela trabalhou o papel de Clitemnestra que Simon havia ensaiado antes. Os dois são muito altos. Os tamanhos não deveriam ter nenhuma importância: são dados realistas. Mas a relação acabou acontecendo entre a mãe e sua filha, Clitemnestra e Ifigênia: é bom que Ifigênia seja realmente tratada como uma pequena criatura. Só percebemos a nossa dor progressivamente, o projeto ultrapassava tudo o que podíamos imaginar e não era à toa que os espetáculos de tragédias gregas eram muitas vezes um fracasso. As pessoas riam: "É impossível montar *As Eumênides*". Mas todas as dificuldades vêm do fato de que não se toma o texto ao pé da letra. Pior: não se acredita no texto e a complexidade da tarefa é o que acaba sobressaindo, criando-se um bloqueio diante de uma espécie de imensa barba de burrice acumulada ao longo dos séculos. Tudo o que há nesse espetáculo foi encontrado no texto, em determinado momento.

Catherine Schaub: As referências são muito sensuais, nada intelectuais, temos indicações do gênero: "a bile me sobe até próximo do coração". É muito físico.

***Einstein on the Beach*, de Robert Wilson, espetáculo-*cult* dos anos 1970, recentemente reapresentado em Bobigny[4] e a que Ariane assistiu, é uma obra na qual todas as artes são convocadas, mas é, antes de tudo, um espetáculo de artista-plástico.**

Ariane Mnouchkine: Existe uma grande diferença entre criar uma bela imagem no palco colocando alguém, não necessariamente um ator, numa luz, e fazer teatro encontrando a iluminação adequada para um ator ou, melhor, para um personagem. Pessoalmente, gosto de iluminar os personagens, e gosto que eles sejam verdadeiramente vistos. Não posso escutar alguém que não vejo, e penso que o ator que não está iluminado não pode representar. Se você deixa um ator no escuro um pouco além do tempo, ele não pode representar, e não é por causa de seu narcisismo exacerbado: ele não pode representar porque ele não vê, se não é visto.

Guy-Claude François: Na École des Arts Décoratifs, onde ensino, os alunos-cenógrafos têm um bom domínio plástico, mas devem aprender a imaginar com e para os outros (autor, atores, técnicos) para evitar a obra plástica isolada e às vezes introvertida. Não se pode fazer teatro sozinho.

4. Em dezembro de 1992.

No teatro, cada coisa só tem valor na medida em que tem necessidade da outra para se exprimir.

Ariane Mnouchkine: Voltando ao teatro de imagens, ele é narcisista, ele diz: "Olhe para mim, olhe meu mundo". Mas eu quero saber em que medida você partilha o meu mundo, o que é que faz com que vivamos no mesmo mundo e o que eu posso fazer nesse mundo. No espetáculo tem de haver um estímulo. Penso que o texto de teatro é feito para ser um apelo à compreensão, às vezes à reação, ao aprendizado, ao acolhimento. Em *Os Átridas*, o coro entra e nos diz: "Tente compreender, você é tão burro, você não compreende. Eu, que sou velho, eu, que sou servo, conto para você alguma coisa de útil que você esqueceu, conto o que você é, trate de compreender, porque, do contrário, você vai matar sua mãe, você vai matar sua filha."

Na colaboração entre as diferentes artes, o cinema tem muito pouco lugar no Théâtre du Soleil. Em *Mephisto*, havia projeções?

Guy-Claude François: Havíamos pensado no cinema para o espetáculo sobre a Resistência que devia preceder *Mephisto*, mas que ainda não montamos.

Ariane Mnouchkine: Adoro cinema. Talvez, um dia, num de nossos espetáculos, haja cinema, um personagem que irá ao cinema ou verá imagens cinematográficas. Mas não se trata de rivalizar com o cinema. É uma outra coisa. Penso que nenhuma arte, justamente, pode rivalizar com outra. Elas só podem acompanhar uma à outra em determinado momento: por exemplo, Chaplin deve tudo ao teatro e, ao mesmo tempo, ele é o maior ator de cinema que a terra já conheceu. Faço teatro, gosto de teatro. Se um dia o cinema estiver no palco, se um dia houver personagens olhando uma tela, essa tela só permanecerá no palco se ela se tornar teatral e se o cinema atuar como um ator de teatro. Farei a tentativa e se, no final de oito dias, isso continuar sendo cinema, vamos nos despedir: "Prazer em encontrá-lo, mas fica para uma outra vez".

Guy-Claude François: Há algum tempo faço cenários para cinema, e ouço muitos cineastas dizerem que gostam de trabalhar com cenógrafos de teatro, porque eles possuem qualidades especiais como, por exemplo, o domínio da metáfora e do vazio.

Ariane Mnouchkine: É verdade, e isso pode voltar a dar profundidade ao cinema. Isso posto, estou me dando conta de que estamos falando aqui

de nosso trabalho e das convicções que partilhamos. Mas eu não gostaria que isso parecesse triunfalista. Se temos convicção de ter razão em proceder assim, é preciso não esquecer os meses, às vezes anos, de dúvida, os dias e semanas durante os quais esse espaço de aparição, esse vazio magnífico, continua sendo um vazio mortal que coloca os atores à beira de uma depressão nervosa. Então penso que estou errada, que não seria necessário trabalhar assim, que talvez eu exija demais, que seria melhor dizer ao coro: "Fiquem uns atrás dos outros em fila indiana, entrem devagar, parem ali, digam o texto e depois sentem-se". Esta arte, esta "obra de arte comum" – gosto muito dessa expressão –, é preciso que os atores e os futuros músicos saibam que ela se resolve com intensos mutirões de trabalho, renúncias às vezes muito cruéis. Há que "ceder", o que é uma coisa, e, depois, há que "renunciar", o que é bem pior. Em *Os Átridas*, o custo humano não aparece, e está certo: ele não deve aparecer para o público, acho impudico, indecente e histriônico, mostrar ao público o que isso custou. Em compensação, creio que não podemos deixar de dizer que, para isso, é preciso bons atores, que aceitem a dúvida, o vazio, o buraco negro, que aceitem que o diretor lhes diga: "Não sei como é um coro, quero saber, mas não sei. Tudo o que sei é o que ele não é". Do contrário, imagina-se que exista uma espécie de receita, e, a partir daí, não se compreende que algo possa vir a dar errado. Estamos aqui, após o trabalho finalizado, com dois dos atores que foram as "locomotivas" do espetáculo, e que, portanto, sofreram, mas, assim mesmo, nem tanto, já que foram criadores. Mas existem todos aqueles que foram menos criadores e os que não foram de maneira alguma. Seria necessário escrever em nossos frontões: "Se você não quiser sofrer, não entre aqui". Se você tem medo da dor não faça teatro.

Simon Abkarian: Para continuar dentro do que Ariane estava dizendo, falei com uma bailarina de Pina Bausch sobre as dores físicas. Desconfio das pessoas que permanecem intactas, que são virgens de qualquer dor. Mesmo saindo ilesos de um campo de batalha, levamos conosco, no mínimo, a mancha do sangue dos demais. Se sairmos intactos, imaculados, é que temos algum problema de engajamento. Essa bailarina também tinha machucados por todos os lados, todos eles têm machucados por todos os lados. E, depois, naturalmente, gostamos muito de nos queixar deles, de falar deles. Tenho orgulho de minhas feridas de guerra e, contudo, Deus sabe como teria preferido escapar delas. Mas, para passar por ali, temos de tropeçar, cair, não podemos aprender a andar de bicicleta sem cair, não podemos ficar intactos.

Catherine Schaub: É um preço que vale a pena pagar, mas é preciso saber que devemos pagá-lo. Não basta ter o endereço de uma escola de *Kathakali* e querer passar uma temporada de três meses na Índia, no *Kalamandalam*.

Ariane Mnouchkine: Há um mal entendido. Hoje em dia, muitos dos jovens atores, mesmo entre nós, querem ter "a" receita, capaz de tornar tudo fácil e rápido. Catherine quer dizer que o *Kalamandalam* – e, aliás, ela não passou três meses lá, mas dois anos – não é uma receita, mas apenas o começo de um caminho difícil: a partir do momento em que você decide pegar essa via, tudo vai se tornar difícil. Quando se começa a saber alguma coisa, o grande perigo – e isso vale para a música, o desenho, como vocês dois disseram – é a ilusão da facilidade. O teatro é difícil, e o público, mesmo sem ser do ramo, muitas vezes percebe, e vem nos dizer: "Que trabalho, mas que trabalho!" Aliás, também o público tem de trabalhar nesses espetáculos, como em todos os nossos espetáculos. Os futuros profissionais ficam muito surpresos com a intensidade do que é solicitado nos estágios do Théâtre du Soleil. Mas ali ninguém obriga ninguém... Então, obra total ou não, mas total e comum sim, e como... Me perguntam: "Como Jean-Jacques faz a música?" – "Ele nos acompanha, do primeiro ao último dia de ensaio" – "É mesmo?!... E a que horas?" – "Às nove horas, às vezes às duas horas, se de manhã há outra coisa no programa." E o interlocutor se espanta: ele não poderia, ele tem muita coisa a fazer.

A necessidade dos extremos

Após esses esclarecimentos sobre o engajamento absoluto e difícil de todos no trabalho de criação, poderíamos voltar a falar sobre a dança em *Os Átridas*, as danças corais conduzidas pelo corifeu, mas também sobre as danças dos personagens, penso particularmente na dança de Orestes em *As Coéforas*, ou na de Clitemnestra, quando ela "anda" de joelhos. Nesses momentos, a emoção intensa não se traduz mais por meio de palavras, mas apenas pelo corpo em movimento. Ainda nesse caso trata-se de obra coletiva? O que vemos aqui é, na verdade, um ator implicado em sua totalidade. E a dança de Orestes me remete à maneira como Meyerhold concluía uma descrição da atuação da japonesa Sada Yacco que surpreendera a Europa no início do século: "O teatro antigo nos havia ensinado

também isto: quando a emoção chegava a seu ponto culminante, o texto desaparecia e em cena só havia a dança."[5]

Catherine Schaub: Lembro-me de que, nos ensaios, quando os velhos do coro de *Agamêmnon* se punham a dançar, eram intervenções espontâneas, que não eram ditadas por ninguém nem premeditadas e que vinham evidentemente da música e do texto, mas tratava-se, sobretudo, de momentos em que a emoção era tamanha que o coro só podia se exprimir com o corpo...

Ariane Mnouchkine: ...o que chamávamos de pequenas "fricções terapêuticas"...

Catherine Schaub: ...sim, justamente, por meio dessas "fricções terapêuticas". Acredito que é um fenômeno que não acontece no teatro comum, porque não há espaço. Mas, durante o trabalho de *Os Átridas*, havia sempre impulsos violentos que podíamos exprimir, e a música, que nos acompanhava ou nos conduzia, era sempre como um tapete voador: ela nos permitia desenvolver a emoção com o corpo, o som, de forma talvez primitiva. Todas as danças do coro nasceram assim.

Ariane Mnouchkine: A dança de Orestes é efetivamente um dos momentos mais resplandecentes, fulgurantes, arriscados, para o ator e para o público. Mas é um momento coletivo – o que não tira nada de Simon pois é também um grande momento para o ator. Esse momento é completamente coletivo, pois a dança junta tudo: a música, a música clássica, a percussão, a luz que é muito peculiar, todo o coro atrás, e Ésquilo, porque, mesmo se não há texto nesse momento, sentimos todo o peso da cena anterior. E então você, evidentemente, só olha para Simon, e Simon é digno de ser o único a ser olhado, mas esse momento é o ponto de encontro das três peças precedentes. Em *As Coéforas*, a cena entre Clitemnestra e Orestes, o assassinato de Clitemnestra, essa dança são para Ésquilo o ápice trágico de sua trilogia. Depois, ele vai tentar colocar um pouco de bálsamo nas chagas, e escreverá *As Eumênides*. Mas creio que a dança de Orestes é verdadeiramente "obra de arte comum". Do contrário, seria um pouco como se você dissesse que aquele que chega com a tocha em Olímpia a transportou sozinho. Fico ainda mais à vontade para dizer isso na medida em que Simon teve nesses espetáculos um papel criador que supera em muito os papéis que ele acabou representando em cena, é evidente. Se admitirmos que há "obra de arte comum",

5. *Écrits sur le théâtre*, vol. II. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1975, p. 148.

então ela existe a todo momento, havendo um só ator ou muitos em cena. Em última instância, quando não há mais ninguém no palco e a luz se apaga, a cena ainda está carregada de todos os fantasmas, do suor dos personagens, do sangue de Ifigênia, de Clitemnestra. Para que, em um determinado momento, um ator seja total, é preciso que os outros cedam.

Simon Abkarian: Não podemos falar depois de termos matado alguém em cena. Alguma coisa de teatral deve acontecer, que se traduza pela dança, pelos gritos, por uma espada ensangüentada. No que diz respeito aos acessórios, o que produzimos de espadas – espadas tortas, espadas com lâmina de punhal malaio! Um dia Ariane me disse: "Precisamos de uma espada que conte a história, a espada mais feroz que se possa encontrar". E era a espada mais simples, que não tinha nem mesmo bainha. Para *Os Átridas*, todo mundo tinha a mesma faca, de tamanho diferente, mas era do mesmo metal, para o mesmo sangue. Isso quer dizer que nos demos alguma coisa, que nós nos "cedemos". Sei que tive um problema em "ceder". É verdade, porque de tanto querer atuar... até o dia em que Ariane me disse: "Agora é a história de Cassandra, é Cassandra que queremos olhar, e não você !" Mas levamos tempo para parar, "ceder", para em seguida nos dar, nos transmitir. Às vezes, dizemos: "É a minha vez". Não, é a vez dela, é a vez dele, é a nossa vez, é a vez do público. E a dança de Orestes é também a dança de Clitemnestra, a do corifeu, a do coro, é a dança de Jean-Jacques, é também a dança de Ariane.

Qual Oriente os inspirou para realizar a união das artes em cena?

Ariane Mnouchkine: Para *Os Átridas* estivemos mais ligados a referências do *Kathakali* que do *Kabuki*. Mas todos sabem que existem elementos de base que unem o *Kathakali*, o *Kabuki*, o *Nô*, o *To-peng* e a Grécia... Agora, vejo o material de pesquisa e percebo que, efetivamente, reencontramos a Grécia, mas a reencontramos intuitivamente: nossa documentação, que começava na Turquia, passava pelo Cáucaso, não dizia respeito aos gregos. Eu não queria consultar documentos sobre a Grécia antiga, porque temia cair nos clichês dos vasos gregos, das togas, dos drapeados. Continuo a pensar que, no Ocidente, existe dramaturgia, mas que, no Oriente, existe a arte do ator da qual não posso prescindir e na qual continuarei a me inspirar sem escrúpulos. Voltando a falar sobre *La zone*, esse pequeno filme de 1928 no qual vemos, nas portas de Paris, os caminhões jogarem literalmente o lixo sobre os trapeiros: eles estão ali com seus forcados e seus bonés. Recebem a lixarada na cara e começam a remexer o lixo,

há uma pequena esteira rolante, e as mulheres estão lá e também escolhem e catam os trapos. É a Índia. Eu dizia que Paris no século XVII era a Índia, mas a Paris do fim do século XIX ainda era a Índia. Encontramos os mesmos olhos, as mesmas poses, alguma coisa de universal que remete aos extremos. Por que vou procurar lá, mesmo para um espetáculo que não tem nada a ver com a Índia? Porque tudo o que é pior, é pior lá, e tudo o que é bonito, é mais bonito lá. Temos necessidade dos extremos, da imbecilidade extrema, da crueldade extrema, porque entre nós, no momento e aparentemente, tudo é morno e turvo. Eu, que não tenho muito tempo, que só tenho uma vida, tenho necessidade dos extremos e deles me alimento. Na expressão "Extremo Oriente" não é o Oriente o que procuro, é o extremo. Sinto alguma coisa de absolutamente matricial na Índia, alguma coisa que não conheço, mas que reconheço e que me ajuda, que me nutre. O pior indiano me ajuda a reconhecer o pior aqui, a beleza de tudo me ajuda a reconhecer a beleza aqui, porque reconheço os mitos. Existe um rio subterrâneo que une as culturas. Meyerhold fazia a mesma busca e, a meu ver, modéstia à parte, pelas mesmas razões.

Salvo que, no caso dele, tratava-se de um conhecimento mais livresco.

Ariane Mnouchkine: Ele não tinha necessidade dessa viagem, porque vivia numa época e num país onde não havia mornidão.

Como se situa a criação musical em relação a essas múltiplas fontes? De onde vêm os instrumentos diferentes, vocês inventam alguns?

Ariane Mnouchkine: Um dia, Jean-Jacques me disse: "Não inventamos mais instrumentos hoje em dia, nós os redescobrimos". Mas, assim mesmo, você faz combinações.

Jean-Jacques Lemêtre: Não é invenção. Na Índia, entre as teorias musicais, existe uma que é exatamente a mesma da Grécia antiga. Utilizo modos que acredito serem gregos e, ao mesmo tempo, não posso impedir que sejam indianos. Parto da idéia de que a Grécia, em dado momento, pensou ser o centro do mundo e propagou-se por todos os lugares. A vantagem da Grécia é que ela tinha em si o Oriente e o Ocidente, pelo menos no que se refere à música. Um brasileiro ou um turco dirá que ele reconhece um determinado trecho; um grego, um chinês, um cambojano também. É muito espantoso, e há, certamente, aí, alguma coisa universal.

O papel do público

Qual é o papel do público nessa "obra de arte comum"? Você disse que, por um lado, é ele quem consuma o espetáculo e que, por outro, por meio da colaboração entre as artes, você buscava, ao mesmo tempo, a inteligibilidade, a clareza máxima, "o êxtase", quer dizer, "um estado que põe os espectadores fora de si mesmos"?

Ariane Mnouchkine: O espetáculo deve ser inteligível. Mas há uma outra coisa: no momento em que você assiste a ele, você não é somente Jean ou Mireille, você é também Ifigênia, Orestes, quer dizer, você traz em si os personagens e seus sentimentos terríveis, você os compreende, reconhece. Um laço é tecido com a humanidade, uma compaixão, no sentido etimológico do termo, e uma fraternidade. Não estou falando de catarse. Mas espero que as pessoas que vêm nos assistir estejam um pouco "fora de si mesmas". Creio que se pode chegar ao esquecimento de si, e os desmaios que aconteceram na sala de espetáculos são prova disso. Uma noite, uma espectadora disse: "Sabe, acho que me esqueci de respirar". Evidentemente que não estou querendo dizer que desejamos provocar esse gênero de reações.

Simon Abkarian: O público comia muito depois do espetáculo, corria para o bar. Tinha muita fome.

Ariane Mnouchkine: Penso que as pessoas são suficientemente grandes para ter um momento de êxtase, tentar se perguntar sobre isso, compreender o que aconteceu. Os momentos de emoção e prazer intensos são necessários. O que Brecht buscava, afinal de contas, ainda que dissesse o contrário? O público é o rei. Quando ele volta para casa, é ele quem vai decidir se valeu ou não a pena pagar para vir aqui. Ele deve poder dizer a si mesmo: "Vocês me alimentaram, me deram forças, vocês fazem com que eu volte para a cidade um pouco melhor, um pouco mais consciente, um pouco mais generoso, um pouco mais forte." E, também, a emoção dos espectadores, a maneira como eles vêm nos confiar o que sentiram... Eles renovam nossas forças. Eles nos nutrem em todos os sentidos do termo, materialmente em primeiro lugar. O fato de as pessoas pegarem o ônibus, o metrô, gastarem 135 francos, virem até aqui, em vez de ficar em casa na frente da televisão, é um fenômeno extremamente importante. Por seu testemunho e seu reconhecimento, elas nos justificam, elas nos elegem novamente, quero dizer: elas exprimem seu acordo para que nós as representemos de novo.

Catherine Schaub: Quando ouvíamos as pessoas falando, uma coisa era muito surpreendente. Elas não diziam: "Oh, o que vocês fizeram! Oh, então, esse momento!" Não, elas falavam muitas vezes na primeira pessoa: "Ah, fiquei com medo! Ah, fiquei com vontade de dançar! No entanto, eu não estava de acordo com o que estava acontecendo." A gente escutava as pessoas falarem delas mesmas após o espetáculo.

No fim de *As Eumênides*, vi mulheres já de certa idade, que tinham o texto grego e sua tradução sobre os joelhos, fazerem sinais de adeus às Erínias no momento em que elas iam embora. A sala literalmente atuava, o público se exprimia num jogo corporal. Mas se o público pode "esquecer de si mesmo", ao mesmo tempo a presença e a posição dos músicos e dos instrumentos sobre um estrado elevado, e não dentro de um fosso de orquestra, fazem com que ele nunca esqueça que está no teatro.

Ariane Mnouchkine: Isso não se deve apenas à presença da orquestra, mas, em primeiro lugar, à do coro. De fato, os gregos tinham necessidade do coro para se lembrar de que estavam no teatro, senão... Acho que as pessoas se esqueciam, temos testemunhos disso. Era preciso ficar muito atento, quando se representava tal personagem, para não ser linchado pelo público.

Simon Abkarian: Em Nápoles, isso ainda acontece: existem espetáculos em que o público espera os atores na saída...

Catherine Schaub: Durante a turnê, em Bradford, fazia tanto calor que todos os espectadores estavam com leques, tínhamos diante de nós um mar de leques. Era extraordinário observar os efeitos nos momentos de tensão ou de alívio: formavam-se ondas de leques harmoniosamente orquestradas.

Não há última palavra

Qual é o papel do encenador?

Ariane Mnouchkine: Acho que eu nunca soube muito bem explicar e, além disso, penso que seu papel varia de acordo com os espetáculos.

Ele é um guia?

Foto de Michèle Laurent: *Agamêmnon*, de Ésquilo, ciclo *Os Átridas*, encenação de Ariane Mnouchkine com o Théâtre du Soleil, 1990.

Ariane Mnouchkine: Às vezes sim, às vezes não. Às vezes ele é uma muralha, outras vezes, um boxeador.

Guy-Claude François: O encenador é o harmonizador de todas essas artes, pois existem muitos riscos nessa confrontação.

Ariane Mnouchkine: Talvez ele seja uma força de interposição?

Guy-Claude François: Nunca consegui encontrar a verdadeira comparação... Aliás, o encenador é a única pessoa no grupo que não produz nada no sentido físico do termo. E sua liberdade de discernimento é ainda mais desenvolvida pelo fato de ele não sofrer as restrições do "instrumentista" (o ator com o seu corpo ou o cenógrafo com suas estruturas e seus materiais).

Jean-Jacques Lemêtre: É um dos pilares do triângulo de trabalho – afora o autor – que ele forma com os atores e a música. Uso a palavra música porque, no meu caso, compositor, intérprete e fabricante de violas se confundem.

Foto de Michèle Laurent: *Agamémnon*, de Ésquilo, ciclo *Os Átridas*, encenação de Ariane Mnouchkine com o Théâtre du Soleil, 1990.

A última palavra é sempre a do encenador? É necessário que a última palavra seja de alguém?

Ariane Mnouchkine: Quando você diz "ter a última palavra", é como se existisse um conflito permanente. Penso, efetivamente, que é uma pena ter que haver uma última palavra. Normalmente, não tem que haver uma última palavra: deve haver uma evidência tal que ter a última palavra não seja mais necessário. Isso posto, e insisto porque me preocupo com a maneira pela qual isso pode ser interpretado pelas jovens companhias, às vezes é preciso que haja, realmente, uma última palavra e, nesse caso, é melhor que seja a do encenador. Do contrário, perde-se muitíssimo tempo e fatores pessoais intervêm onde não deveriam. Mas se tudo acontece na criação – e não numa relação de força, não no narcisismo de cada um, mas na criação –, não há última palavra.

É como um encaminhamento em direção à evidência?

Ariane Mnouchkine: Não sei. Se você faz questão de uma fórmula... Mas o que caracteriza a evidência é o fato de ela ser comum. Às vezes,

ficamos muito satisfeitos com o que fizemos, e depois, no dia seguinte, a evidência não é mais a mesma, isso pode acontecer. Existe também a situação em que, diante das dificuldades, descobre-se uma solução que satisfaz todo mundo, e eu digo "não". Mas isso não chega ao conflito na medida em que todos estão dispostos, caso seja realmente possível fazer melhor, a continuar. O pior seria se um dia eu dissesse: "Não, ainda não é isso", e os atores teimassem e se obstinassem. Aí, acho que seria o fim do Théâtre du Soleil. Se eu me encontrasse diante de alguém que não estivesse decidido a ir até o fim do fim, eu iria fabricar... sapatos.

Simon Abkarian: O encenador vive numa solidão de natureza diferente da do cenógrafo ou do compositor. Ele deve saber guardar as coisas para o momento propício, se alguns atores agem de maneira precipitada, tomando iniciativas que ainda não podem ser assimiladas pelos outros, Ariane deve saber guardar muito mais as coisas que nós. Falando das "cinco artes", como se fala dos "cinco sentidos", ela as abraça, ao passo que nós, sem querer desvalorizar o que fazemos, só abraçamos uma coisa.

Ariane Mnouchkine: Penso na maneira como o trabalho era dividido durante a construção de uma catedral. Havia aquele que concebia, o arquiteto que fazia o projeto, e depois havia aqueles que esculpiam tal ornamento, tal escultura, tal gárgula, além dos encarregados dos vitrais. E essas diferentes artes deviam ser extraordinariamente bem coordenadas para que, por exemplo, tal pedra chegasse no momento certo. O que é curioso no nosso trabalho é a relação móvel entre o conjunto e o detalhe, o tempo todo. Uns trabalham no detalhe, alguém no conjunto e, em seguida, de repente, aquele que trabalhava o detalhe deve trabalhar o conjunto e, finalmente, eu tenho que cuidar de um detalhe. Fazemos constantemente com que se sucedam closes e planos abertos. Às vezes me pergunto se o que fazemos, quando estamos preparando um espetáculo, não se parece, em miniatura, com o trabalho dos construtores de catedrais: em oito meses e não em noventa anos, mesmo que esse tempo nos pareça imenso...

Tradução de Cláudia Fares

Sobre as tradutoras

Cláudia Fares é escritora e tradutora. Por seu livro *A fonte onde se bebe* recebeu o Prêmio BDMG Cultural (1993). Traduziu, dentre outros, *O erotismo*, de Georges Bataille e *Um cativo apaixonado*, romance-reportagem de Jean Genet.

Denise Vaudois é professora na escola francesa do Rio de Janeiro, mora no Brasil desde 1982. Participou de vários trabalhos de tradução, do português para o francês. Ultimamente, tem trabalhado como revisora técnica de traduções do francês para o português.

Fátima Saadi é tradutora, dramaturgista do Teatro do Pequeno Gesto, e editora responsável de *Folhetim*. Traduziu peças de Genet, Beckett, Strindberg, Maeterkinck, Lessing e Diderot e ensaios de Philippe Lacoue-Labarthe, Denis Guénoun, Claire Nancy, Jean-Jacques Alcandre, Anne Ubersfeld, Almuth Voss, entre outros.

Béatrice Picon-Vallin propõe, em *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda. Meyerhold e a cena contemporânea*, um recorte que parte das rupturas que estão na base do surgimento da encenação, ao fim do século XIX, e chega às inovações estéticas da contemporaneidade. A necessária articulação entre os diversos elementos do espetáculo é analisada a partir das criações de Meyerhold e são sublinhadas as consonâncias entre o seu trabalho e as idéias de Appia, Craig e Artaud. As relações entre texto, imagem, atuação e novas tecnologias de cena são apresentadas sob diversos prismas e exemplificadas na obra de encenadores como Tadeusz Kantor, Robert Wilson, Matthias Langhoff e na de grupos como o Théâtre du Soleil.

Quando, no fim do século XX e no começo do século XXI, a função do encenador se vê novamente contestada em proveito do ator (ou do autor), a experiência histórica de Meyerhold mostra, de fato, que, apesar de todos os conflitos possíveis, os dois poderes, longe de serem incompatíveis, são complementares e que se trata de uma "colaboração".

Béatrice Picon-Vallin

ISBN 85-98055-02-6

letra e imagem

teatro do pequeno gesto